دراسات أدبية

محتوى الشكل في الرواية العربية

١ـ النصوص المصرية الأولى

دراسات أدبية



رئيس مجلس الإدارة :

د . سمير سرحان

رئيس التحرير :

د . صلاح فضل

الإشراف الفني :

سعيد المسيري

سكرتير التحرير :

محمد حسن عبد الحافظ

دراسات أدبية

محتوى الشكل

فى الرواية العربية

١ـ النصوص المصرية الأولى

الدكتور سيد البحراوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٦

مقدمة

النقد الأدبى فرع معرفى قديم، بدأ كغيره من الفروع، مختلطاً بفروع أخرى ربما كان أقربها إليه الفلسفة وعلوم اللغة المختلفة. ورويداً رويداً بدأ فى التمايز والاستقلال، ولكنه لم يطمح أبداً لأن يكون علماً إلا مع المذهب الوضعى فى منتصف القرن التاسع عشر. ومنذ ذلك الحين توالت الدعوات والمحاولات لتحقيق هذا الطموح ولكنها سارت فى شكل دورات، تخفت أحياناً، وتعلو أحياناً، وتختفى، لتعود إلى الظهور مرة أخرى.

ولقد انتمى كاتب هذه الدراسة منذ فترة مبكرة إلى الدعوة لعملية النقد. ففى دراسة بعنوان «نحو منهج علمى لدراسة النص الأدبى»[1] حددت ماهية النقد باعتباره محاولة علمية (أو تطمح لأن تكون كذلك) تسعى، عبر وسائل منضبطة، إلى إدراك العلاقات الكامنة فى داخل النص والمختفية وراء ظاهره؛ من أجل الوصول إلى الخصوصية التشكيلية والدلالية له، والتى تميزه عن غيره؛ أى الوصول إلى لؤلؤة (مستحيله الفريدة)[2]. ولقد أثارت هذه الدراسة مناقشات طويلة مثرية[3] حول قضيتين أساسيتين: قضية علمية النقد، بما تعنيه من الدعوة إلى الموضوعية، ومن ثم تجاهل الذات المبدعة والذات الناقدة، ثم قضية مهمة النقد فى الوصول إلى لؤلؤة مستحيل النص الفريدة.

أما بالنسبة للقضية الأولى، فقد كانت الدراسة واعية بها منذ البداية، ولذلك فقد أشرت فى فقرة تالية إلى أن المنهج العلمى لابد أن يميز مجاله بدقة، وهذه أولى بديهيات العلم.

ومن ثم، فمن الطبيعي أن «المنهج العلمي في النقد الأدبي ينبغي ألا يعامل النص الأدبي كأي نص لغوي، وعليه ألا يحوله إلى حيوان أو كائن طبيعي لابد أن يدرك الخصائص التي أشرنا إليها من قبل: أن النص إبداع إنساني (فردى/اجتماعى) منحاز، وأن تلقيه حتى من قبل الناقد كما أشرنا ـ يتضمن قدراً من الانحياز»(٤). ويمكننا أن نضيف هنا أن هذا الانحياز هو خاصية موضوعية ليس فقط في النقد الأدبي وإنما في مختلف العلوم الإنسانية، التي تتلاقى فيها الظاهرة الإنسانية كموضوع وكدارس في الوقت نفسه. غير أن الاعتراف بالانحياز لا يعنى الاستسلام له. بل إن الوعى به ـ من قبل الدارس الناقد ـ لابد أن يؤدى إلى ضبطه وتحديد دوره، وتوظيفه بقدر الإمكان للاقتراب من النص ذاته، فلا يفرض عليه ولا يحجمه، حتى يستطيع الوصول إلى انحياز النص الخاص، وهذا هو ما أسميناه لؤلؤة مستحيله الفريدة. وهذه القضية الثانية.

دارت المناقشة في هذه القضية حول وظيفة النقد في إدراك العلاقات الكامنة في داخل النص والمختفية وراء ظاهره «بما توحى به من البحث عن جوهر كامن واحد أو مركز للنص»، وهو بحث مرفوض من قبل الاتجاهات النقدية المعاصرة، وبصفة خاصة التفكيكية ونظريات التلقى والقراءة، حيث تنتفى الدلالة الثابتة والمركز الواحد والتلقى الأوحد، ورغم الصيغة التي نعترف بأنها يمكن أن توحى فعلاً بالمشكلة، إلا أن الدراسة التطبيقية التي تمت على قصيدة «أمل دنقل» لم تحقق بالفعل زعم الوصول إلى جوهر القصيدة بالمعنى الأحادى، بقدر ما حرصت على الوصول إلى خصوصية هذه القصيدة، والتي تمثلت أساساً في منطق المفارقة بما يعنيه ذلك من الازدواج والتعدد والصراعية، ومن ثم، فلم تعلن الدراسة معنى واحداً للقصيدة بقدر ما أبرزت الإمكانيات التشكيلية والدلالية القائمة فيها ورشحت اختيار بعضها أحياناً وتركت الاختيار للقارئ في أحيان أخرى. وانطلاقاً من هذه الخبرة العملية نستطيع تعديل صيغتنا لتسمح بإمكانية التعدد الدلالى، وخاصة في المدى التاريخى لحركة النص، حيث إن إمكانيات التلقى تتغير بتغير المجتمع وتطور الإمكانيات العلمية، مما يسمح بحالات متعددة من التلقى يكون لها دائماً صلاحية الكشف عن جوانب أخرى في النص لم يرها السابقون. ولكن، رغم هذا التعديل، يبقى طموحنا لأن يعمل الناقد على تملك أكبر قدر من الأدوات المنهجية المنضبطة المتاحة له، بحيث تسمح بأكثر درجات القرب المتاح من النص ومن إمكانياته الموضوعية الكامنة في تشكيله المادى الملموس.

لقد قادتنى المناقشات السابقة إلى التأمل فيما طرحت فبدا لى ناقصاً أكثر من كونه خاطئاً. ومصدر النقص فى تقديرى هو أننى طرحت الاحتياج إلى المنهج العلمى مفترضاً أن الشق الثانى من العلم ـ أى علم ـ (وأقصد موضوع العلم) واضح. غير أن هذا الافتراض تزلزل مع المناقشات، حيث بدا لى أن كل مناقش يفترض ـ ضمناً ـ موضوعاً محدداً وخاصاً للنقد الأدبى، ومن ثم، فإن الحكم عليه من قبل الآخرين حكماً منضبطاً هو أمر غير مقبول لديه. وبدا لى أنه رغم اختلاف انتماءات المناقشين، فإن ما يرونه موضوعاً للنقد الأدبى فى العمل الأدبى هو أساساً المعنى أو الدلالة، فهذا المعنى هو مجال اختلاف الآراء وهو ميدان التعدد... إلخ. ولما اكتشفت هذا الأمر بدا لى أننى قد ضللت الطريق، وأن البداية لا تكون من المنهج، وإنما لابد من البحث عن الموضوع الدقيق الأدبى، وذلك أنه ـ كما يقول ألتوسير ـ «المهمة الأولى لكل نظام جديد، تقوم على التفكير فى الفصل النوعى للموضوع الجديد الذى يكتشفه، وعلى تمييزه تمييزاً دقيقاً عن الموضوع القديم، وعلى بناء المفهومات الخاصة المطلوبة من أجل التفكير فيه، بهذا العمل النظرى الأساسى يكتسب علم جديد ما، بالنضال الطويل، حقه الفعلى فى الاستقلال الذاتى»(٥).

من المؤكد ـ كما هو واضح من النص ـ أنه لا يمكن الفصل بين الموضوع والمنهج، فهما متداخلان، خاصة فى العلوم الإنسانية، حيث تتدخل الذات الباحثة فى تحديد كلٍّ منهما وفى إدراك العلاقة بينهما، ولا يمكن ـ بالطبع ـ أن يكون علمياً، دون أن يحدد بدقة ميدان عمله، ومن هنا تأتى أولوية تحديد الموضوع، وإن كانت هذه الأولوية لا تتأتى إلا مع التفكير المنهجى الجديد فى المفاهيم وفى الموضوع. وهكذا، فإن العلاقة دائرية سواء فى النشأة أو فى الصيرورة، حيث إن المنهج ينبغى أن يتلاءم مع الموضوع، كما أنه (المنهج أو جانبه الفكرى) هو الذى يعود ليساهم فى تحديد الموضوع بدقة أكبر.

فإذا نظرنا إلى النقد المعاصر، وجدنا أن هناك محاولات منهجية جادة، لكنها ـ فى تقديرى ـ تفتقد إلى تحديد الموضوع الدقيق للنقد الأدبى. ويجتمع النقص المنهجى وتحديد الموضوع الدقيق فى نقدنا العربى المعاصر، وهذا ما هدتنى إليه المناقشات السابقة.

وحين واصلت التفكير، حاولت أن أوضح أمام نفسى مجال عملى الذى أعتبره الميدان الدقيق للنقد الأدبى، وكان على أن أراجع ما سبق أن قمت به من دراسات، ووجدت أننى منذ دخولى حقل النقد الأدبى فى منتصف السبعينيات، كنت مشغولاً طوال الوقت بمحاولة لا تبحث عن مضمون العمل الأدبى وأفكار الكاتب من خلال ما كتب، أو

خارج ما كتبه، ولم أكن راضياً كذلك عن الدراسات الشكلية التى انتشرت بالترجمة والنقل فى المجلات العربية بعد ذلك الحين بقليل، ورغم هذا فقد كانت الدراسات التى أنجزتها جميعًا، منذ أول دراسة نشرتها عن «دلالات النهايات فى قصص يحيى الطاهر عبدالله»(٦). ثم «موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو»(٧) ، ثم «الايقاع فى شعر السياب»(٨) .. كانت كلها تعمل بصفة أساسية على الشكل والتقنيات وليس على المضمون.

غير أن ما قمت به فى هذه الدراسات ـ بمساعدة أستاذى المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر ـ لم يكن فى الحقيقة دراسة شكلية، وإنما كان محاولة ـ متصلة ـ لدراسة دلالة الشكل وبالتحديد الدلالة الاجتماعية للشكل. وكان هذا صعباً فى ميدان موسيقى الشعر أو الإيقاع، وكان أقل صعوبة فى نهايات قصص يحيى الطاهر عبدالله، لذلك يمكن القول إن عملى منذ البداية كان يدور حول هذه المنطقة: «الدلالة الاجتماعية للشكل الأدبى» دون أن أسميها هذه التسمية أو غيرها. غير أنى، منذ عام ١٩٨٦ ، بدأت أكتب عدداً من المقالات النظرية والتطبيقية، أسميت النظرى منها: «الشكل التابع كمعوق لوظيفة الأدب»(٩)، ثم «من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية»(١٠) . أما التطبيقى فقد كان «نحو واقعية أسطورية فى الرواية العربية المعاصرة»(١١) ، و «زهر الليمون أسطورة واقعية»(١٢) .

كان الجامع المشترك والهدف الذى سعيت إليه فى تلك المقالات هو الوصول إلى أسطورة واقعية أو محتوى قومى للشكل الأدبى، وقد استخدمت المصطلحين فى المقالات الأربع وفى غيرها بعد ذلك. وفى وعى غامض، كنت أدرك أن ثمة علاقة بين المصطلحين رغم البعد الواضح بينهما. فى وعيى الآن، يمكن القول بأن الأسطورة الواقعية، بمعنى قدرة الكاتب على الغوص فى منحنيات البشر ومعاناتهم وتفكيرهم وسلوكهم، غير الخاضع بالضرورة للمنطق، ولكنه بالتأكيد واقعى معيش، ستجعله قادراً على الوصول إلى المثل الجمالى والأذواق الفنية، وما يفضله هؤلاء البشر من ألوان وأصوات وأشكال وحركات... إلخ؛ أى أن ما أسميته بمحتوى شكل الجماعة، هو كامن فى حياتهم، لكن ليس فى ظاهر هذه الحياة الذى يبدو منطقيًا ومعقلناً، وإنما فى حياتهم الباطنية ذات الأبعاد الأسطورية، ليس من الضرورى أن تكون الأسطورة هنا بالمعنى الاصطلاحى الدقيق، ولكن التفكير الخرافى، السلوك غير المنطقى (بالمعنى الأحادى للمنطق) غير الرشيد أو غير النفعى...إلخ .

كان التوجه فى تلك المقالات إلى الأدباء والمثقفين بصفة عامة، وليس إلى النقاد خاصة، ولكن مصطلح «محتوى الشكل»(الذى لا أذكر متى كانت أول مرة تسلل إلى

وعيى ومن أى مصدر كان، هيلمسليف أو من كاجيف وكوزينوف)، هذا المصطلح تسلل بعد ذلك إلى الدراسة النقدية، التى أشرت إليها قبل ذلك: «البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ولكنه تسلل بخفة ودون توضيح، أو تركيز عليه.

هذه المراجعة للذات، هى ـ فى الحقيقة ـ التى قادتنى إلى التفكير الذى أحاول أن أقدمه الآن فى هذا الكتاب؛ لماذا لا يكون «محتوى الشكل» هو الموضوع الدقيق للنقد الأدبى، وهو الموضوع الذى حامت حوله جهود كثيرة سابقة دون أن تسميه على هذا النحو بالتحديد، وفيما بعد وجدت أن هناك أكثر من مستخدم للمصطلح، دون أن يعطيه أى منهم هذه الأهمية، ويجعله المنطقة المميزة لعمل النقد الأدبى، وهذا ما حاولت أن أرصده فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

إن «محتوى الشكل» كما يوضحه هذا الفصل يقدم حلاً مقترحاً لأزمة المنهج فى النقد العربى الحديث، لأنه، كموضوع لدراسة الأدب، يتضمن نسقًا من المقولات النظرية والأدوات الإجرائية القادرة على دراسة هذا الموضوع. وبهذا المعنى يمكن أيضًا أن نسميه منهجًا يتجاوز التناقضات المنهجية فى نقدنا العربى الحديث، التى أرجعتها فى دراسات سابقة[١٣] إلى وقوع هذا النقد أسير التبعية الذهنية للنموذج النقدى الأوروبى.

هذه المشكلة، مشكلة التبعية، تطال ـ فى تقديرى ـ مختلف فنوننا وأنواعنا الأدبية وكثيراً من مظاهر حياتنا، وهذا ما بدأت الإشارة إليه فى دراسات سابقة أهمها «الشكل التابع»، و «من أجل مضمون قومى للشكل»، و«عزلة الفن التشكيلى فى مصر»[١٤] . لقد فسّرت هذه الأزمة فى المقالة الأولى بغياب الشكل القومى أو الأشكال القومية، غير أن التأمل جعلنى أدرك مايمكن أن تؤدى إليه هذه الدعوة من شوفينية مغلقة، وعدم تحققها فى أى لحظة زمنية من قبل وبالتالى عدم إمكان تحققها فى المستقبل، حيث إن الشعوب والحضارات، لم تكف لحظة واحدة من التاريخ بشكل ظاهر ـ أو غير ظاهر ـ عن التواصل والتفاعل والتأثير والتأثر، بحيث يكون الزعم بأن هناك نمط عمارة مصرياً خالصاً، كما يدعى البعض، أو نمط عمارة إسلامياً خالصًا، هو مجرد زعم لاسند له فى التاريخ على الإطلاق، ويستطيع التحليل الدقيق لأى منهما أن يكتشف العناصر الموروثة من حضارات وعصور سابقة أو معاصرة أو حتى لاحقة على كل نمط من هذه الأنماط.

غير أن دخول عناصر من حضارات أخرى فى مظاهر الحياة وفى الفنون، بحيث تنفى مقولة «الشكل القومى» لا ينفى أن هناك قانوناً لابد أن يتحقق لكى يكون هذا الدخول

منسجمًا مع ما تدخل فيه هذه العناصر، هذا القانون هو تلاؤمه، أو على الأقل عدم تنافره، مع مجمل بنية النمط الذى يدخل فيه، لكى يكون عنصر ثراء وإضافة، وليس عنصر تحطيم أو تشويه. ومجمل بنية النمط ليس مسألة شكلية؛ لأنه، هو الآخر، محكوم بفلسفة أو رؤية هى التى حددت هذه البنية كنسق من العلاقات بين العناصر المكونة، هذه الفلسفة أو الرؤية، هى ما يمكن أن نسميه بمحتوى هذه البنية أو هذا الشكل. ومن هنا، تعدلت دعواى فى المقالة الثانية لتصبح «من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية» وليس «من أجل أشكال قومية» كما كان فى المقالة الأولى.

هذه الدعوة التى أثارت الكثير من النقاشات والترحيب فى المنتديات الأدبية فى مصر وفى بعض البلاد العربية، كان لابد لها من أن تستند إلى دراسة تظهر ما إذا كانت فنوننا الحديثة قد حققت «المحتوى القومى أو المحلى للشكل» أم لا، وإذا كانت لم تحقق ـ كما زعمنا فى المقالتين ـ فلماذا؟ وكان هذا يحتاج إلى دراسات مفصلة عن مختلف الفنون، وهى ما نعمل على إنجازه بالفعل. والدراسة المطروحة هنا عن «نشأة الرواية فى مصر» هى جزء من هذه الدراسات التى تتناول الأنواع الأدبية الحديثة:الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، بالإضافة إلى بعض الفنون الأخرى مثل النحت، وهى دراسات نعمل فيها مع غيرنا من الزملاء، ونأمل أن نستطيع نحن أو غيرنا إنجازها جميعًا؛ لما تمثله من أهمية فى إعادة فهم تاريخنا الثقافى، ووضع اليد على جذور الخلل أو الأزمة.

دراسة «نشأة الرواية فى مصر»[١٥] هنا تلعب ـ إذن (كجزء أول من كتاب محتوى الشكل فى الرواية العربية) ـ دورًا مزدوجًا، فهى نموذج لدراسة تطبيقية لمنظور محتوى الشكل، ينبغى أن تشفع بالدراسات السابقة التى أشرنا إليها، وهى بهذا تضع القارئ فى صلب المعضلة الكبيرة التى تعيشها ثقافتنا المعاصرة، وهى المعضلة، التى نشعر أن منظور محتوى الشكل قادر، أكثر من غيره، على أن يضيئها ويقدم لها الفهم الأكثر صحة.

لقد حرصت فى هذه المقدمة أن أرصد كيف تطور وعى مصطلح محتوى الشكل، مقترنًا بالوعى بأزمة الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، وهو وعى علمى التحم مع المعاناة التى عاشها الباحث مع غيره من الوطنيين المصريين والعرب خلال العقدين الأخيرين، وبصفة خاصة إزاء التزايد المستمر فى التبعية للمنظور الغربى فى الحياة والذى يشمل ـ أو لنقل يعمل بصفة أساسية فى ـ ميدان الفكر، وإن كانت المصالح الاقتصادية أكثر إيغالاً. وفى المقابل، كان لابد أن يقوم المثقفون العرب بدورهم فى كشف هذا المخطط، ومحاولة فهم

الأزمة، وتقديم البديل، وهذا الجهد هو محاولة متواضعة فى ميدان محدود، ولكنه نموذج لبقية المجالات.

هذا الفكر المطروح هنا تبلور ـ كما أوضحت ـ فى ظل الحوار والمناقشة والصراع الحاد أحيانًا فى منتديات القاهرة (ندوة دار الثقافة الجديدة، ومحاضرة عبد العزيز الأهوانى التذكارية بكلية الآداب، ومعرض الكتاب)، وندوات الأدباء فى الأقاليم وخاصة فى دمياط وبورسعيد والغربية (كفر الزيات والمحلة)، وندوة باتنة الجزائرية، وجامعة ليون الفرنسية. هذا بالإضافة إلى المناقشة المستمرة مع الزملاء والأصدقاء والطلاب. فلهذه المناقشات جميعًا دينى الكبير الذى أثمر هذا المجهود الذى أتمنى أن يخضع ـ بدوره ـ لمناقشات جديدة تثريه وتعمقه وتجعله قادرًا على الاستمرار والتواصل.

الهوامش:

(١) «**فى البحث عن لؤلؤة المستحيل**»، دراسة لقصيدة أمل نقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح»، سلسلة الكتاب الجديد، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨.

(٢) نفسه، ص٩.

(٣) من بين هذه المناقشات الدراستان المهمتان اللتان كتبهما كل من الأستاذ محمود أمين العالم بمجلة **الشعر** المصرية، عدد ٥٩، يوليو ١٩٩٠، والأستاذ إبراهيم فتحى بالمجلة نفسها، العدد ٦٢، إبريل ١٩٩١، بالإضافة إلى مناقشات شفوية مع د. سعد مصلوح ود. سيزا قاسم.

(٤) **فى البحث عن لؤلؤة المستحيل**، ص٢٧.

(٥) لويس ألتوسير، **قراءة رأس المال**، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، دمشق، ١٩٧٤، جـ٢، هامش ص١٦٣. وراجع حول هذه القضية أيضًا:

Tony Bennet: **Marxism and fornalism**, Methuen, London and New York, 1979,p. 99.

(٦) نشرت بمجلة **خطوة** غير الدورية، القاهرة، عدد ٣، ١٩٨٢.

(٧) نشر بدار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.

(٨) رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة، ١٩٨٤، مخطوطة تحت الطبع.

(٩) بحث مقدم فى مؤتمر «**جدوى الأدب فى عالمنا اليوم**» الذى عقد بمدينة باتنة بالجزائر سنة ١٩٨٦، ونشر بمجلة **أدب ونقد**، عدد يناير ١٩٨٧.

(١٠) بحث مقدم بندوة «**الأديب وقضايا العصر**» التى نظمها اتحاد كتاب آسيا وافريقيا بالقاهرة فى مارس ١٩٨٨، ونشر فى مجلة **أدب ونقد** فى أغسطس ١٩٨٨.

(١١) نشر بمجلة **إبداع**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد إبريل ١٩٨٦.

(١٢) نشر بمجلة إبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد فبراير ١٩٨٧.

(١٣) من هذه الدراسات:

ـ مقدمة المراجع لكتاب بيبرزيما: **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمنية رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١.

ـ **علم اجتماع الأدب**، الشركة المصرية العالمية للنشر، «لونجمان»، القاهرة ١٩٩٢.

ـ **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.

ـ **التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث**، مجلة أدب ونقد، القاهرة، عدد إبريل ١٩٩٤، ص ص١١ـ٣٤.

(١٤) نشر البحث الأخير في مجلة القاهرة، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٩٢.

(١٥) يتضمن الكتاب بجانب الجزء النظري والدراسة التطبيقية ملحقاً يتضمن بعض فصول وفقرات أسقطت من الطبعة الثالثة لـ(حديث عيسى بن هشام) رأينا إعادة نشرها لأهميتها التوثيقية وفائدتها لإضاءة بعض جوانب الدراسة.

الفصل الأول

محتوى الشكل

نحو مجال دقيق لدراسة الأدب

يبدو القول بأن موضوع النقد الأدبي هو (الأدب) أمراً بديهياً. غير أن هذه البديهية تصبح فاقدة الجدوى بمجرد أن نسأل السؤال الذى مازال محيراً ومختلفاً حوله: ما الأدب؟[1]. ونعرف بالطبع الخلاف القديم بين المدارس المختلفة فى تحديد ما الأدب. وحتى إذا وصلنا إلى تحديد لماهية الأدب فإن هذا لن يحل المشكلة؛ لأننا نعرف أيضاً أن هذا الأدب هو فى الحقيقة موضوع لعلوم كثيرة وفروع معرفية متعددة وليس فقط النقد الأدبى، فهو موضوع لعدد من الدراسات القريبة من النقد مثل تاريخ الأدب، والأدب المقارن، وعلم الجمال، وعلم الأسلوب، وهو موضوع لعدد من العلوم مثل علم اللغة، وعلم الاجتماع، وعلم التاريخ، وعلم النفس، وغيرها. وبسبب هذا التداخل بين العلوم فى مجال الأدب ظل النقد الأدبى يتأرجح بين التأثر بهذا العلم تارة وبذاك تارة أخرى، مما أثر على الزاوية التى ركزت عليها كل مدرسة نقدية فى العمل الأدبى. ومن هنا، جاء التراوح بين عدد من الثنائيات المشهورة: الخارج والداخل، النص والسياق، اللفظ والمعنى، الشكل والمضمون، الدال والمدلول... إلخ. وقد وقفت كل من المدارس النقدية موقف التركيز على إحدى تلك الثنائيات بدرجات متفاوتة فكان بعض هذه المدارس هادماً ـ بالضرورة ـ لإنجاز المدارس الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له. والمثال البارز على ذلك هو ما حدث ويحدث فى قرننا العشرين.

ـ ١ ـ

لقد تبلور الصراع النقدى مع بدايات القرن العشرين بين تيارين أساسيين، هما التيار الاجتماعى والماركسى من ناحية، والتيار الشكلى الجديد والبنيوى من ناحية أخرى. وكان واضحاً من البداية أن التيار الشكلى، كما تمثل فى الشكليين الروس، قد كان نقيض التيار

الاجتماعى الماركسى، الذى ركز على مضمون العمل وعلى التفسير الخارجى أو السياقى له، بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية السياسية للأدب، وكان طبيعياً أن يكون النقيض مهتماً بالتحليل النصى والشكلى بصفة خاصة بفعل الاهتمام بالوظيفة الجمالية فى المقام الأول. ورغم وجود كثير من الاختلافات بين الشكليين الروس والنقاد الجدد فى الولايات المتحدة وانجلترا، فإن التركيز على الوظيفة الجمالية، والاهتمام بالنص، هو الجامع الأكبر بينهما، وكذلك الأمر يمكن أن يقال عن البنيوية (التى تعتبر دون شك امتداداً للشكلية) والأسلوبية وبعض الاتجاهات السيميوطيقية...

وهكذا ظل طرف (الشكل/ النص/ الداخل) يغلب على التيار الشكلى، بينما ظل طرف (المضمون/ السياق/ الخارج) غالبًا على التيار الاجتماعى بدءاً من بليخانوف وانتهاءً بجولدمان ومروراً بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت، برغم الإنجازات المهمة التى تمت بشأن الوسائط وخاصة مفهوم البنى الذهنية ورؤية العالم عند جولدمان، وتحول الشكل لدى الشكليين إلى المادة الخام أو شكل المادة كما يقول باختين[٢]، وإلى بنية ذهنية مجردة لدى البنيويين، بينما تحول المضمون عند الاجتماعيين إلى أفكار الكاتب كما تبدو فى عمله. وكلا الاهتمامين - فى تقديرى - لا علاقة لهما بالعمل الأدبى الذى هو نص مبدع تتحدد وظيفته أو رسالته وتتحقق عبر التشكيل.

وفى تقديرى أن الصراع السياسى كان وراء هذه الانحيازات القطعية لأحد طرفى الثنائية، وعدم القدرة على تجاوزها نحو أفق أرحب ينفيها أو يبحث عن علاقات بينية عميقة؛ لأن المعركة كانت عنيفة ولا تنازل فيها. ومع ذلك، فإن الباحث يستطيع أن يلمح بعض الإضاءات المهمة التى تبزغ فى أعمال هذا الفريق أو ذاك، ولكنها لم تلق الاهتمام الكافى وقتها، ولم تجد من يهتم بها إلا منذ فترة قصيرة. ومن بين هذه الإضاءات مقولة لوكاتش: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب»[٣]، ومنها أيضًا قول تينيانوف: «إن الحياة الاجتماعية تدخل فى علاقات مع الأدب قبل كل شئ عبر جانبه اللفظى»[٤]. والحقيقة أن مقولة تينيانوف الأخيرة يمكن أن تكون إشارة إلى التطور الذى حدث للشكلية الروسية فى مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته، الذين اهتموا بالبحث فى العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين

هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات السابقة ومحاولة طرح فرضية جديدة أو إشكالية جديدة تكون موضوعاً أكثر دقة للنقد الأدبى.

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع، ليس علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون، كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية. يقول: «إن الفن أيضًا اجتماعى بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى، الذى هو خارج الفن، فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً. فليس هناك ـ إذن ـ عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى»[٥]. ومن ثم، يطرح باختين: «مساهمة فى علم شعر اجتماعى» ويسميه ـ وإن عرضاً ـ علم اجتماع الشكل، تكون مهمته «فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعى الذى يوجد متحققاً ومثبتاً فى مادة العمل الفنى... مهمتنا هى فهم شكل العبارة الشعرية كشكل اتصال جمالى خالص خاص يتحقق فى المادة اللغوية»[٦]. ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة فى الشعر وفى الرواية بصفة خاصة عبر كتابيه عن رابليه ودستوفسكى، بحساسية بالغة وذكاء نافذ.

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكوّن جهازاً مفهومياً وإجرائياً متكاملاً يثبت أركان هذا الإنجاز كعلم منضبط، وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بييرزيما الذى رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا على سؤال «ما بالضبط العلاقة بين البنى القولية، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة»[٧].

ويحاول بييرزيما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبى، يرتكز همه على دراسة النص الأدبى ذاته من منظور اجتماعى، يدرك أن مصطلح «التأثير الاجتماعى على النص» لا يكفى.. فالتطور الأدبى ليس متأثراً وإنما هو موسط (Mediat-ise) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية. ولكنه فى الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة... إن علم اجتماع النص الأدبى يجب ـ إذن ـ أن يهتم بالخصيصة المميزة للكتابة كموضوع له»[٨]، وأن يهتم بفهم السياق (الصوتى والسردى) كوقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالى[٩]؛ لأن كل مجمل كلامى هو بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية»[١٠].

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيما منهجًا يبدو أكثر وضوحًا وانضباطًا من حيث الإجراءات من دراسات باختين ـ وخاصة فى ميدان دراسة الرواية ـ حيث درس بروست وكافكا وموزيل فى الكتاب الأول (الازدواج القيمى الروائى) وسارتر وموروافيا وكامى فى الكتاب الثانى» (اللامبالاة الروائية)(١١). ويقيم منهجه انطلاقًا من الوضع الاجتماع اللغوى Socio linguistique مركزًا همّه على تحليل اللهجات الاجتماعية Sociolects أو الجماعية: مكوناتها وكيف تلتقى فى داخل النص الروائى وتعمل، واصلاً إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها. وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوى هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصًا فى عناصر التحليل. بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعًا من الادعاء، فليس النص هو اللغة فحسب.

وإذا كان باختين وزيما يدركان البعد الإيديولوجى الاجتماعى للشكل على نحو واضح ويكاد يكون أحاديًا فإن ألتوسير وجماعته؛ ماشرى وإيجلتون ـ استفادة من مدرسة فرانكفورت(١٢) ـ يدركون العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا على نحو أكثر تعقيدًا. ففى الوقت الذى يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الإيديولوجيا فإنهم يرون له قدرًا من الاستقلال يؤهل للقيام بدور معادٍ للإيديولوجيا «بالنسبة لألتوسير، تكون الأشكال التى يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعمارى للإيديولوجيا. ومن ثم، فإنها تمتلك دورًا موضوعيًا سياسيًا فى داخل العملية الاجتماعية. وهذا التمييز أكثر وضوحًا فى كتاب تيرى إيجلتون «النقد والإيديولوجية»؛ حيث يوضح: «أن الأدب يعمل على دال الإيديولوجية ومدلول التاريخ ويحولهما، فالأدب لا يفك ـ فقط ـ الرابط بين الشكل والمعنى التى تصل دالاً معينًا بمدلول معين بمعنى مجرد ومحايد، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذى أحلته الإيديولوجية على التاريخ. وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التى من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الإيديولوجية»(١٣).

وهذه العلاقة بين الشكل والإيديولوجية، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح «إيديولوجية الشكل»، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحًا لأنه يدمج الجانبين السابقين، فيرى الوظيفة المعادية للإيديولوجية من منطلق الشكل نفسه. إنه يرى أن الإيديولوجية ليست شيئًا يكوّن الإنتاج الرمزى أو يمنحه، ولكن الحدث الجمالى بذاته

إيديولوجى، وأن إنتاج الشكل الجمالى أو القصصى ينبغى أن يرى باعتباره حدثاً إيديولوجياً بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة»[١٤].

وعلى هذا الأساس، فإن مصطلح «إيديولوجية الشكل» يعنى عنده «الرسائل الرمزية التى تنقل إلينا عبر وجود أنظمة إشارية مختلفة، هى نفسها تمثل آثاراً أو تنبؤات لأنماط من الإنتاج»[١٥]. وانطلاقا من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبى هو مصطلح «محتوى الشكل» الذى نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التى تصلح مجالاً دقيقاً لعمل النقد الأدبى.

- ٢ -

إن أقدم استخدام نعرفه لمصطلح «محتوى الشكل» ورد لدى اللغوى الدنماركى لويس هيلمسليف فى كتابه (مقدمة لنظرية فى اللغة) الذى يختلف قراؤه بشأنه. فبينما يشير جيمسون إلى أنه أقام رباعية من جوانب اللغة تتشكل من بعدى العبارة والمحتوى فى كل من جانبى اللغة: المادة substance والشكل form[١٦] نجد أن «ديكرو» و «تودوروف» يريان أنها سداسية حيث يتشكل كل جانب من ثلاثة أبعاد هى الملدة والشكل والمادة الخام Matiere[١٧]. غير أن أوضح نصوص هيلمسليف نفسه تشير إلى جانبين فقط كما رأى جيمسون. وهذا ما يتضح من النص التالى:

«يمكننا الحديث هنا عن معنى للعبارة ولا شئ يمنعنا من فعل ذلك، رغم أنه غير معتاد. وأن الأمثلة المشار إليها: الجانب الأوسط من المنطقة العليا للفم ومتصل الصوائت، هى مجالات صوتية للمعنى تتكون بشكل مختلف فى اللغات حسب وظائفها النوعية. ومن حيث إنها جوهر العبارة، فإنها تتصل بشكل العبارة»[١٨].

ومن هنا نفهم أن محتوى الشكل ـ إذا وافقنا على مرادفة sens فى هذا النص بمصطلح Content فى نص جيمسون ـ على أنه الخلاف فى أداء المناطق الصوتية فى اللغات المختلفة، وهو يوضح فى النصوص التى تلى هذا النص أن معنى العبارة الواحدة يمكن أن يعبر عنه بأشكال عبارة مختلفة، كما هو الحال فى اسم مدينة برلين مثلاً.

ويأتى جيمسون لينقل هذا المخطط من المستوى اللغوى إلى المستوى الأدبى، أو ما يسميه نظرية النوع فيصبح كما يلى:

الشكل	عبارة	وتعنى البنية السردية للنوع.
	محتوى	المعنى الدلالى للنمط النوعى.
الجـوهر أو المادة	عبارة	العناصر الإيديولوجية السردية.
	محتوى	المادة الاجتماعية والتاريخية الخام.

فيصبح محتوى الشكل فى هذه النظرية مساوياً لإيديولوجية الشكل؛ أى المعنى الدلالى لنمط النوع الأدبى الذى ينبنى عنده على تحليل «تقنى» وشكلى بأضيق معنى. ومع ذلك، فإنه لا يشبه التحليل الشكلى التقليدى؛ إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص فى النص. ولكن فى مستوى التحليل المطلوب هنا فإن القلب الجدلى يأخذ مكانه حيث أصبح ممكناً إدراك مثل هذه العمليات الشكلية فى حد ذاتها كمضمون مترسب باعتبارها تحمل رسائل إيديولوجية خاصة بها متميزة عن المضمون الظاهر أو الجلى للعمل. وبمعنى آخر، فقد أصبح ممكناً إبراز هذه العمليات الشكلية فى المنظور الذى سماه هيلمسليف «محتوى الشكل» وليس «تعبير» الأخير والذى هو موضوع كل المناهج الشكلية الضيقة. وهدف هذا التحليل عند جيمسون هو الوصول إلى صراع الأنواع الأدبية فى مرحلة معينة أو فى ما يسميه اللحظة التاريخية أو الوضع التاريخى، لا كسبب للأنواع وإنما باعتباره «معوقًا أو مانعًا لعدد معين من الإمكانيات الفنية المتاحة من قبل وفاتحًا لإمكانيات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق فى الممارسة الفنية »، وهذا هو ما يحققه بالفعل فى دراسته للرومانس حيث يدرك العناصر الشكلية التى برزت وأجهضت بفعل الموقف التاريخى أو الاجتماعى[١٩]. و إذا كانت مشكلة مصطلح هيلمسليف أنه مصطلح لغوى، (واللغة عنده، كما هى عند دى سوسير، شكل أساسًا). ومن ثم، فإن محتوى الشكل عنده لا يخرج عن معنى المناطق الصوتية، فإن مشكلة المصطلح عند جيمسون هى أن الشكل عنده يستخدم بمعنى النوع الأدبى وليس الشكل وهذا الأخير مختلف عن النوع كما سنحاول أن نوضح فيما بعد. غير أن هذا الاختلاف لا يقلل من أهميته بالنسبة إلينا.

وثمة استخدام آخر للمصطلح يبدو أقرب إلى فهمنا وهو استخدام «هايدن وايت» فى كتابه (محتوى الشكل) الذى يقصد به القيمة التى يضفيها استخدام السرد على الوقائع التاريخية فى الخطاب التاريخي الذى هو مادة عمل أو موضوع الكتاب. يقول فى المقدمة: «لقد صار ضرورياً التعرف على السردى بعيداً عن كونه مجرد شكل للخطاب يمكن أن يملأ بمحتويات مختلفة حقيقية أو خيالية، حسب الحالة، وإنما باعتباره (أى السردى) يمتلك محتوى سابقاً على أى تحقق يعطى له فى الحديث أو الكتابة. إن «محتوى شكل» الخطاب السردى فى الفكر التاريخى هو ما تبحثه مقالات هذا المجلد»[٢٠] ويقول فى موضع آخر: «إن السردى ليس مجرد شكل خطابى محايد يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو كعملية تطورية، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة»[٢١]. أما الاستخدام الرابع للمصطلح فهو «مضمون الأشكال الفنية» الذى استخدمه «ك. و. كاجيف» و «ف. كوزينوف» فى فصلهما المعنون بـ «غنى مضمون الأشكال الأدبية» من كتاب (نظرية الأدب). وفى هذا الفصل نجد أن «الصنف (النوع الأدبى)- إذا استخدمنا كلمات «م.م. باختين» - هو ذاكرة الفن. أما المضمون الملموس لعدد من الأعمال الأدبية فيمكن أن يكون متنوعا بصورة غير محدودة غير أن البناء نفسه يحافظ على خبرة مجمل العملية الإبداعية السابقة. وبدون ذلك يصبح من غير الممكن وجود أى تطور، بل يتعذر وجود الفن نفسه. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا لن نفهم الجانب الجوهرى للنشاط الفني دون أن نكشف عن هذه المضمونية الهائلة للشكل»[٢٢]. ومن ثم، فإن «المهمة الحقيقية للعلم الخاص بالأدب لا تنحصر أبداً فى الإشارة إلى هذه الأساليب أو تلك، بل تنصب على الكشف عن الأهمية المضمونية لكل «أسلوب». إن الطريقة الشكلية لم تشأ أن تأخذ على عاتقها حتى مثل هذا الواجب»[٢٣].

-٣-

إن هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح «محتوى الشكل» تتفق فيما بينها - برغم الخلافات التفصيلية - على معنى عام واحد: هو ما يحمله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية فى الأساس سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع، أو يضيق ليقترب من الأسلوب أو

التقنية، غير أن هذا الاتساع أو الضيق يمكن أن يوقعنا فى المشكلة غير المحسومة بعد والخاصة بدلالة التقنيات أو أجزائها أى المواد الخام.

ففى الوقت الذى نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أى معنى عن التقنية والمادة الخام(٢٤) نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولية مدلولاً ثابتًا وقيمة مطلقة. يقول هيجل على سبيل المثال: «إن الأزرق هو سمة شئ أكثر دعة وهدوءاً من غيره.. فى حين أن اللون الأحمر هو كناية عن الشجاعة والهيمنة والتسلط، ويمثل الأخضر الحياد وعدم الاكتراث»(٢٥)، وهذه القيم المطلقة ليست نتاجًا للخصائص الموضوعية للون نفسه، كما هو واضح من النص، وإنما هى نتاج لتلقى جماعة بشرية معينة لهذه الألوان بدليل اختلاف تقييم الجماعات والشعوب لكل لون من هذه الألوان، ويحاول ستولنتيز أن يقدم رأيًا أقرب إلى الموضوعية حين يقول:

«إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام إلا إذا كان ذلك غضباً وافتعالاً، فالإحساس الذى يبعثه العمل يكون مختلفاً كل الاختلاف. ذلك لأن المعدن يتحداك ويستحثك على أن تصنع منه شيئاً معيناً حيثما أحسست بتماسكه ومرونته»(٢٦).

وبرغم ما فى هذا النص من إدراك للخصائص الموضوعية للمادة الخام، إلا أنه يبالغ فى أهمية هذه الخصائص إلى الحد الذى يجعلها تتحكم فى الفنان وتنفى قدرته على الاجتهاد لتطويع هذه الطبيعة وإعادة تشكيلها بما يحقق رؤيته.

وثمة محاولة أخرى أقرب إلى الدقة بهذا الشأن؛ إذ تحاول البحث عن الخصائص الفيزيقيّة للون وتأثيرها على جسم الإنسان مما يسمح بإقامة علاقة جدلية بين الطبيعى والاجتماعى. ترى هذه المحاولة أن «الإشعاعات اللونية تؤثر فى جسم الإنسان محدثة تغيرات فيزيولوجية معينة، ومثيرة شتى المشاعر، فإن تأثير اللون الأحمر الكثيف لفترة طويلة يؤدى إلى ارتفاع ضغط الدم وإثارته إلى درجة كبيرة ويحدث دواراً وشعوراً بالإنهاك وعلى العكس من ذلك فإن اللون الأخضر يخفض ضغط الدم ويزيل الإرهاق البصرى ويهدئ الأعصاب.. إن لون الشئ يؤثر بهذا الشكل أو ذاك فى الإنسان لأنه يرتبط بسواه من خواص الشئ التى

لا ترى بالعين كالحرارة أو حالة المادة والخواص الكيميائية ولكنها تمارس تأثيراً كبيراً على نشاط الإنسان وتولد لديه مختلف المشاعر المرتبطة بمجالات الارتياح أو الاستياء».

وبرغم هذا الوضوح فى إطلاقية الخصائص الموضوعية للألوان، إلا أن هذا الاتجاه يتدارك ليعلن أن هذا الأمر ليس مطلقاً؛ إذ «يختلف المغزى الحسى للألوان من شعب لآخر»(٢٧). ويمكننا أن نضيف من جماعة لأخرى فى إطارالشعب الواحد أو من فرد لآخر فى إطار الجماعة الواحدة بحيث يكون الأدق أن نقول إن ثمة خصائص موضوعية للعناصر الطبيعية المؤثرة فى حياة البشر. ولكن هذه الخصائص هى نتاج لعلاقة هذه العناصر بالوعى البشرى الذى يتعامل معها بحيث إن اللون الأحمر، رغم خصائصه الموضوعية، يترك تأثيرات مختلفة عند الشعوب المختلفة، بل فى مراحل مختلفة عند الشعب الواحد. والمثال الواضح على ذلك ألوان العلم الوطنى، أو الألوان المكونة لإشارات المرور التى تختلف دلالاتها (وأحياناً عددها) من شعب إلى آخر.

مما سبق يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تحمل بذاتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيماً خاصة بها. غير أن هذه الخصائص والقيم من الضآلة والغموض فى حالة الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة، بحيث لا تكون نسقاً متكاملا موجهاً من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمى إلا حين تدخل هذه الواحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام فى نسق منتظم أو يعاد تنظيمها قصداً لتحقيق غاية محددة وموجهة. فى هذه الحالة يكون لدينا نسق من العلامات، أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل، وفى هذه الحالة فإن نسق القيم المتضمن فى نسق العلامات، أو الشكل، يمكن أن يسمى محتوى الشكل فى أقرب معنى لمصطلح كوزينوف وكاجيف وهايدن وايت، فى حين أن مصطلح جيمسون يظل أقرب إلى محتوى النوع، وهو أعم من الشكل كما سنوضح فيما بعد.

إن محتوى الشكل فى العمل الفنى والذى هو محتوى العمل أو مضمونه، لأن العمل الفنى ليس إلا شكلاً دالاً(٢٨)، ليس فى الحقيقة سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى ـ أولىّ وجزئىّ ـ خارج العمل الفنى، وبين ما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها من نظامه وترتيبه، حسب رؤيته العامة التى يريد تحقيقها وتوصيلها فى العمل. وفى رحلة الصراع الطويلة هذه

يمكننا أن نجد مرحلة وسيطة هى مرحلة التقنيات، فما التقنيات سوى شكل جزئى ينظم مفردات المادة الخام فى نسق صغير قائم على فكرة أو قيمة أو توجه. والمثال البارز على ذلك تقنية أو أسلوب المونولوج الداخلى فى الرواية، إنه إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية فى العصر الحديث، مما يؤدى إلى الحرص على البقاء فى داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر أو تعيش داخليًا. وهذا - بدوره - يؤدى إلى اضطراب فى الشكل المعتاد للغة فتختل العلامات النحوية والسياقية، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية... إلخ.

والفنان حين ينظم هذه النظم (التقنيات) فى نظام أكبر هو الشكل، فإنه يدخل فى صراع بين محتويات هذه التقنيات التى كانت لها فى الأعمال الفنية السابقة، أو حتى فى الحياة، وبين رؤيته هو، بحيث يكون المحتوى النهائى هو ناتج هذا الصراع الذى قد تفتقد فيه رؤية الفنان، وقد تتضمن، فى الوقت نفسه، المحتويات الأولية لمفردات التقنيات نفسها، وقد تنفيها. ومن هنا، فإن محتوى الشكل، الذى هو جانب جوهرى فى النص أو العمل الفنى، يستنتج أساسًا من تحليل شكل العمل إلى مفرداته؛ لكى تكشف ما تعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى؛ أى فكرى فنى يتضمن المشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفصيلات... إلخ؛ ومن ثم، لكى نكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان والذى يكشف عن رؤية الفنان؛ ولكى نعرف - فى النهاية - محصلة هذا الصراع واصلين إلى المحتوى النهائي الذى ليس وحيداً ولا مطلقًا وإنما هو متعدد لأنه صراعى، كما أشرنا، وقابل لأكثر من تلق حسب ظروف التلقى نفسها.

إن محتوى الشكل فى العمل هو أساسًا فى داخل النص أو العمل، غير أنه متصل اتصالاً وثيقًا بمختلف الأطراف المساهمة فى العملية الأدبية أو الفنية. فهو متصل بالمبدع أيضًا على نحو مباشر؛ لأن رؤية المبدع هى أحد الأطراف الأساسية التى تساهم فى تحقيق محتوى الشكل، كما أنه متصل بالمجتمع الذى يقدم المواد الخام، والتى يمكن أن نسميها شكل الشكل، وهو متصل أيضًا بالمتلقى الذى يتلقى هذا المحتوى، محكومًا بمثل جمالى أعلى ناتج هو الآخر عن وضع هذا المتلقى (الاجتماعى / الطبقى / الفئوى). ومن هنا، فإننا نستطيع أن نرادف أحيانًا بين محتوى شكل المبدع أو الجماعة، ومثلهما الجمالى الأعلى على نحو مجازى.

لقد بات معروفاً على نحو يقينى أن للمجتمعات المختلفة وللجماعات أنماطاً متغايرة من القيم والأذواق ومنها القيم الجمالية، والتى تسمى بالمثل الجمالى الأعلى، والتى تتحدد حسب ظروفها (الاقتصادية / الاجتماعية/ الثقافية)، ومن هنا أمكن الحديث عند جوزفيتش على سبيل المثال عن «الأطر الاجتماعية للمعرفة» حيث نجد قيماً للفلاحين ومعرفة ريفية تختلف عن معرفة المدينة فى مفاهيم الزمن والطبيعة والمكان(٢٩)...إلخ.

وأنماط القيم السائدة لدى كل جماعة، هى الإطار العام لقيم الأفراد المنضوين تحت لوائها، غير أن المبدعين ليسوا مجرد منضوين تحت لواء جماعتهم (طبقتهم أو فئتهم) وإنما هم أكثر الناس إحساسًا بها، وبتناقضاتها أيضًا، مما يعنى أنهم، لأنهم مبدعون، غير مستسلمين لهذه القيم وأنهم يصارعونها بدرجات متفاوتة، إما لإصلاحها أو للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجمل. ولاشك أن هذا الصراع يزداد مع المراحل الانتقالية فى المجتمعات، حيث يزداد حجم التناقض فى المجتمع وفى قيمه المختلفة، ويزداد أيضاً إحساس الفنان، وربما وعيه، بهذا التناقض، ومن ثم بحثه عن نسق جديد من القيم يكون أكبر انسجاماً وتحقيقاً لإنسانية الإنسان.

ونحن، حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفنى مدركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الجمالى الأعلى للمجتمع الذى يعيش فيه، نستطيع أن نمسك ـ بدقة ـ برقبة الصراع الجمالى/ الاجتماعى الدائر فى المجتمع فى تلك اللحظة، وموقف الفنان منه. ومن هنا، فإننا نتصور أن محتوى الشكل هو المفتاح الأساسى لدراسة النص أو العمل الفنى ليس كعمل متأثر بالمجتمع وإنما بوصفه عملاً اجتماعيًا، ظاهرةً اجتماعية بذاتها، تكمن اجتماعيتها فى داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج، ومثل هذا المفتاح كفيل بأن ينقذنا من مجموعة الثنائيات السابقة. فليس ثمة شكل ومضمون؛ لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل، وليس ثمة نص وسياق؛ لأن النص سياقى واجتماعى، وليس ثمة داخل وخارج؛ لأن الخارج كامن فى الداخل، ولأننا حين نحلل الشكل/ النص فإننا نحلل فى الوقت ذاته المضمون الاجتماعى؛ لأن هذا الأخير كامن فى الأول وجزء لا يمكن أن يفصل عنه. ومن ثم، فإننا هنا نبتعد عن تقسيم الدراسة النقدية إلى فهم وتفسير كما هو الحال عند جولدمان وغيره. نحن فى حاجة إلى اندماج للمرحلتين فى مرحلة واحدة،

وبمفهوم مختلف: مفهوم لا يعتبر التحليل الشكلى فى ذاته ضرورياً كمرحلة مستقلة تؤهل إلى تحليل مضمونى مستفيد من التحليل الأول. إن تحليلنا يقوم على متابعة محتوى شكل كل مفردة من مفردات التشكيل واحدة واحدة، والنظام/ التشكيل كاملاً بما فيه من أنظمة فرعية متعددة ومعقدة، وبما تحمله هذه الأنظمة من محتويات متصارعة ومتجادلة، حتى نصل فى النهاية إلى مجمل الشكل، فنكون قد وصلنا إلى مجمل المحتوى أو الدلالة.

ـ٤ـ

حسب المفهوم الذى أعطيناه لمصطلح (محتوى الشكل)، كعنصر حاكم فى عمليتى التشكيل والتلقى، يبدو لنا أنه يقوم بالدور المهم نفسه ـ من ثم ـ فى عملية التطور الأدبى، ومن ثم تصبح له قدرة فائقة على تفسير بعض قوانين تاريخ الأدب والأدب المقارن وليس النقد الأدبى فحسب. لقد سبق القول بأن محتوى الشكل هو العنصر الدال على الصراع الاجتماعى فى النص الأدبى، وإذ يتغير الشكل فهذا يعنى بالضرورة تغير محتواه، وإذا أردنا الدقة فإن تغير محتوى الشكل ـ إذا جاز لنا الفصل المنطقى ـ هو الذى يؤدى إلى تغير الشكل ذاته. وإذا كان محتوى الشكل (المثل الجمالى الأعلى) هو تمثيل لوجود الجماعة، فإن تغير الجماعة البشرية يقود بالتالى إلى تغيير محتوى الشكل ومن ثم الشكل ذاته. وهذا هو معنى قول «ليون تروتسكى» بأن الشكل الجديد يتم اكتشافه والإعلان عنه وتطويره تحت ضغط ضرورة باطنية، تحت ضغط طلب نفسى جماعى له، ككل السيكولوجيا الإنسانية جذورها اجتماعية[٣٠]، وهو المعنى نفسه الوارد فى مقولة بييرزيما: «إن الشفرات الجديدة تولد مع الظهور التاريخى لمصالح جماعات جديدة»[٣١].

غير أن مشكلة هذا الربط هى أن الشكل ليس ثابتًا على الإطلاق؛ فكل عمل أدبى له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى، حتى للكاتب نفسه أو لزملائه فى المرحلة نفسها. ولا شك أن المصالح الاجتماعية ليست ثابتة، فهى الأخرى فى تغير دائم مع كل لحظة. ودراسة محتوى الشكل الصراعى فى كل عمل هى التى تستطيع أن تقودنا إلى إدراك هذا التغير فى المصالح والعلاقات الاجتماعية الكامنة فى اللغة وعناصر الشكل المختلفة، وهى، كما سبق القول، علاقات جمالية فى المرحلة نفسها. دون إدراكها لا نكون

قد وصلنا إلى خصوصية النص المدروس الذى يمثل سلاحاً فى معركة حياتية يعيشها البشر طوال الوقت وإن لم يشعروا بها أو يعوها.

وإذا كانت دراسة محتوى الشكل هى صميم عمل النقد الأدبى، فإن دراسة التحول الشكلى حسب مصطلح تروتسكى وزيما، هى صميم عمل المؤرخ الأدبى ودارس الأدب المقارن. وفى هذه الحالة، فإنه من الأفضل الانتقال إلى المعنى الذى يستخدم به فريدريك جيمسون «محتوى الشكل» أى «محتوى النوع».

إن مصطلح «النوع الأدبى» يتميز عن مصطلح «الشكل الأدبى» بكونه يشمل مع الشكل مضموناً، فكل نوع أدبى يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته، مثال ذلك نمط قيم البطل فى الرواية مقارناً بنمط قيم البطل فى الملحمة، أو فى السيرة الشعبية، أو فى الحكاية الشعبية، أو فى القصة القصيرة.... إلخ، غير أنه بجانب هذا التمايز بين المصطلحين، فإن العناصر الشكلية فى (النوع) تتميز عن الشكل بكونها أكثر تجريداً، باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التى تتوفر فى مجمل أو معظم الأشكال التى تنتمى إلى هذا النوع، ومن حيث هى كذلك، فإنها تحمل محتوى شكل يمثل العناصر الأكثر عمومية ومن ثم ثباتاً فى هذه الأشكال. ومن هنا، فإنها تمثل أكثر العناصر عمومية وثباتاً فى مرحلة الجماعة التاريخية الممتدة. وعلى هذا الأساس، يمكننا أن نفهم الربط بين الانتقال فى الأنواع الأدبية وتغير نمط الإنتاج الاجتماعى/ الاقتصادى. مع ملاحظة أن هذا الربط ليس ربطا آليًا؛ لأن تغير نمط الانتاج والانتقال من نوع أدبى إلى آخر لا يتم فجأة، وإنما يمر عبر تراكمات كمية طويلة المدى، قد تمتد إلى قرون كثيرة.

إن هذه التفرقة مهمة؛ لكونها تساعدنا على فهم عدد من عناصر جدلية العلاقة بين الآداب المختلفة فى المراحل المختلفة، بحيث يجوز لنا القول ـ مثلاً ـ إنه بينما يمكن أن ينتقل نوع أدبى من مجتمع إلى آخر، إذا كان هذان المجتمعان فى رحلة تاريخية أو نمط إنتاج واحد يسمح بإمكانية تبادل (محتوى) نوع واحد كما هو الحال فى الرواية كنوع نمط الإنتاج الرأسمالى، فإن الأشكال لا يمكن أن تنتقل؛ لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تفرز فى مجتمعها فرزاً داخلياً. ولتوضيح هذا التحديد أقول إن رواية فرنسية أو روسية أو أمريكية يمكن أن تترجم إلى العربية، أو يمكن أن يقرأها أديب

عربى فى لغتها الأصلية فيتأثر بها، ولكنه إذا أراد أن ينقل شكلها إلى عمل هو منتجه، فلن يستطيع دون أن يشوه الشكل ذاته ودون أن يشوه تجربته العميقة إذا كانت لديه تجربة عميقة حقًا، أى خاصة به وبالتالى بوعيه الجمالى ومن ثم بمجتمعه. غير أن هذا لا يعنى على الإطلاق عدم قدرة الكاتب على الاستفادة من أشكال الأعمال التى يقرؤها أو تدخل إلى خبرته بشكل أو بآخر، يمكنه أن يفعل ذلك. ولكن بعد إفقاد الأعمال شكليتها، وذلك بمعنيين: أن يفككها إلى عناصرها الأولى التى يمكن أن نسميها التقنيات، أو حتى ما هو أصغر منها أى المواد الشكلية الخام (نمط بناء الجملة مثلاً)، وأن يتمثل هذه العناصر الأولى فى ضوء الوعى بمحتواها فى حالة كونها شكلاً وفى ضوء تطويرها وتطويعها لكى تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالى، أى محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازى. فى هذه الحالة ـ الصحية ـ وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل فى شكل جديد خاص بالمؤلف وبتجربته الفنية ككل. وفى هذه الحالة ـ وحدها أيضاً ـ سوف تستطيع الجماعة أن تجد محتوى شكلها؛ ومن ثم يصبح شكلاً فاعلاً ومؤثراً.

ولعل مثال الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث أن يوضح ما أردت قوله، فبرغم النماذج الكثيرة التى بين أيدينا للتحرر من شكل القافية الموحدة فى الشعر العربى القديم ومن بينها الشعر المرسل، فإن الشكل الأساسى الذى ساد نحو ثلاثة عشر قرناً ـ أو أكثر ـ من الزمان كان هو شكل القافية الموحدة بسبب ظروف اجتماعية معقدة ومستقرة فى إطار نمط واحد تقريبًا. ومع نهاية القرن الماضى، ومع تغير هذه الظروف نسبيًا مختلطة بالتأثير بالشعر الأوروبى، بدأنا نجد دعوات ومحاولات لكتابة الشعر المرسل، إلا أن هذه المحاولات سرعان ما فشلت تمامًا، لماذا؟ لأن هؤلاء الدعاة حينما نقلوا الشعر المرسل نقلوه على أنه شكل مغلق دون أن يبحثوا فى مبررات وجوده (محتواه) ودون أن يعيدوا تمثله فى ضوء محتوى شكلهم وجماعتهم، ومن هنا مثلاً نجد أنهم وقعوا فى أحبولة غريبة جداً وذات دلالة بالغة؛ فقد أفقدوا نهايات الأبيات التماثل فى حرف الروى، ولكنهم لم يفقدوها القافية التى هى بناء كامل من الأصوات المتجاورة، فحدث هذا التنافر الشديد بين بقاء القافية وغياب الروى، فكان على المتلقى أن يهيئ نفسه للروى بفعل وجود القافية دون أن يجده. وبالإضافة إلى ذلك لم يعوض هؤلاء الشعراء المتلقى العربى عن هذا الغياب الفج

بوسائل شكلية أخرى هى ألصق ما تكون بشكل الشعر المرسل ونقصد بالتحديد التضمين[٣٢]، ولعلهم فى هذا كانوا تجسيداً للتناقض الحاد فى الوعى الجمالى فى تلك اللحظة التاريخية الخطيرة من حياة المجتمع العربى؛ لحظة الانفصال القسرى الذى وقع فيه المثقفون عن مجتمعهم، دون أن يكونوا هم أنفسهم على أتم الاستعداد ـ داخلياً ـ لهذا الانفصال، وكأن محتوى شكلهم العميق ظل محافظاً ـ دون أن يدرى ـ على القافية. أما شكلهم المنفصل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الروى، وفى هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوروبى.

تمتد أهمية محتوى الشكل إلى خارج الأدب والدراسات الأدبية، إلى مختلف الفنون، بل إلى كثير من الظواهر الحياتية القريبة من الفنون مثل العمارة والملابس وتخطيط المدن وأذواق الطعام والشراب، والبعيدة عنها مثل أنماط السلوك والعادات والتقاليد... إلخ. بل يمكن القول إن محتوى الشكل فى هذه الفنون والظواهر الحياتية يبدو أكثر أهمية منه فى الأدب لسبب رئيسى، وهو أن وسيلة التشكيل فى الأدب ـ أى اللغة ـ يمكن أن تدل دلالة اجتماعية متواضعاً عليها، وهو ما يسمى بالمعنى المعجمى الذى تحمله الكلمات، فى حين أن الفنون غير اللغوية لا تملك هذا المعنى إلا فى حدود ضئيلة جداً، ويتضح هذا الأمر فى فنى الموسيقى والفنون التشكيلية، فهذان الفنان ليسا فى الحقيقة إلا النموذج الأدق للقول بأن الفن هو شكل دال.

إن النغمات الموسيقية والمواد الخام (الحديد أو الحجر أو الجرانيت أو اللون والضوء والظلال... إلخ) تملك حداً أدنى من المحتوى الإعلامى أو المعنى الاجتماعى الذى تحمله الكلمة فى اللغة. ومن ثم، فإن تنظيم الفنان لهذه المواد يبدو أقل صراعية من تنظيم الكلمات اللغوية؛ لأن هذه الأدوات أكثر طواعية وأقرب إلى الحياد، بحيث يستطيع الفنان أن يشكلها بحرية أعلى نسبياً، ومن ثم يعطيها محتوى شكله الخاص دون صراع عنيف مع محتواها السابق، لأنه ليس كبيراً ولا حاسماً بالدرجة نفسها التى للغة.

على هذا الأساس تصبح دراسة (محتوى الشكل) فى الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية التى أشرنا إليها، هى ميدان العمل الوحيد أمام الناقد الفنى، حيث لا مهرب أمامه من الحديث عن (مضمون فكرى) خارج التشكيل، وإن كان أمامه المهرب المألوف

للحديث عن العلاقات الجمالية فى التشكيل والنسب والأبعاد وما إليها، غير أن هذا المهرب يوقف الناقد قبل الوصول إلى القيم الجمالية الحقيقية الكامنة وراء هذه العلاقات والنسب والأبعاد؛ أى المحتوى الاجتماعى لهذه العلاقات، ونقصد به المحتوى الجمالى ذا الطابع الاجتماعى كما سبق أن أوضحنا.

ولتوضيح أهمية الدراسة من هذا المنظور للنحت على سبيل المثال، فلنتأمل لمسة يد الفلاحة المصرية لرأس أبى الهول فى تمثال نهضة مصر الشهير للفنان محمود مختار، هذه اللمسة التى أثارت فى الثلاثينيات خلافًا شديداً فى تفسير دلالتها، ولا تزال تثير الخلاف نفسه فى نفوس المتلقين الذين يشاهدون التمثال يوميًا، وهى اللمسة التى تحدد ـ فى تقديرى ـ معنى «النهضة» التى يمثلها التمثال بصفة عامة، بمعنى أنها يمكن أن تكون مركز التمثال، وإن لم تتحقق دلالتها وتدرك دون إدراك بقية العلاقات فى التمثال.

بداية، لابد من إدراك العناصر المكونة للعمل كله، والتى تتمثل أساسًا فى الفلاحة المصرية وأبى الهول. والملاحظة البارزة هى أن الفلاحة تحتل مساحة أكبر كثيراً من مساحة أبى الهول. كما أن الفلاحة واقفة بشموخ وأبو الهول يقعى بكبرياء كما هو الحال فى التمثال الأصلى لأبى الهول الفرعونى. وتمتد يد الفلاحة إلى رأس أبى الهول لتلمسها اليد بانحناءة راحتها الخفيفة والرقيقة إلى أعلى درجة، وعلى نحو غامض يسمح بتفسيرات متعددة.

التفسير الأول هو أن الفلاحة تستنهض أبا الهول من جلسته كى ينهض معها ويساعدها، وكأن الحاضر يستنهض الماضى ليقف معه ضد تحديات العصر. أما التفسير الثانى فهو أن الفلاحة تستند بيدها على رأس أبى الهول، وكأن الحاضر يعتمد على الماضى فى نهضته. غير أن مختار[٣٣] نفسه قد قدم تفسيراً ثالثًا، أميل إليه، وهو أن طبيعة انحناءة راحة اليد تعطى إحساسًا بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضى بنوع من الحنان. ثمة اعتراف قوى بوجوده وبالعلاقة الخفية بينه وبين الحاضر، لكن رؤية الفنان كما تجسدت فى محتوى تلك اللمسة، تكاد تنفى إمكانية الاستعانة بهذا الماضى أو حتى إمكانية استنهاضه، وهذا ما تؤكده القوة والنضارة والشموخ الماثل فى شخصية الفلاحة/ الحاضر.

صحيح أن كل هذه الخصائص قد أمكن تحقيقها فى التمثال بفضل خصائص مادته الخام: الجرانيت، الذى كان استخدامه ـ دون شك ـ نوعًا من التواصل مع التراث الفرعونى فى النحت، إلا أن هذا الجرانيت قد جاء هو أيضًا من أسوان الحديثة، ولم يجئ من الماضى الفرعونى، بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعى نفسه، الحاضر قائم بنفسه ومنه صنع التمثال، ولكن هذا الحاضر متواصل ـ رمزيًا ـ مع الماضى.

وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن ندرك أن مفهوم مختار للنهضة المصرية الحديثة كنهوض حى عصرى، يعتمد بصفة أساسية على الشعب الذى رمزت إليه الفلاحة، والكثير من تماثيل مختار عن وجه بحرى ووجه قبلى وشيخ البلد... إلخ. صحيح أن لدى مختار تماثيل ميدانية أخرى للسياسيين والزعماء، ولكن هؤلاء الزعماء لم يكونوا مجرد سياسيين بالمعنى السلبى للسياسيين فيما بعد، وإنما كانوا زعماء ثورة شعبية هى ثورة ١٩ المهمة والتى كانت روحها وراء تمثال النهضة وموسيقى سيد درويش(٣٤)، وغيرهما من النهضات الفنية والفكرية، والتى يكاد يكون فهم محمود مختار وسيد درويش أقصاها وأقربها إلى المفهوم الحقيقى للنهضة؛ نظرًا لتواصلهما الحقيقى مع القيم الشعبية وخاصة القيم الجمالية البادية بوضوح فى ملامح الفلاحة وملابسها، وهو تواصل لم يكن يتحقق فى الفن لو لم يكن تواصلاً أصيلاً داخل الفنانين استمر طوال حياتهما القصيرة.

إن أصالة سيد درويش قد تبدت بوضوح فى محتوى شكل فنين قد امتزجا معًا فى الغناء، هما الشعر والموسيقى، ثم اندمج هذان الفنان فى فن ثالث هو المسرح، فسار محتوى شكل شديد التركيب (وربما كانت هذه هى أهمية المسرح الغنائى والشعرى، وأهمية السينما أيضًا حيث تمتزج فيها الكثير من الفنون السمعية والبصرية... إلخ). ورغم تركيبية محتوى الشكل فى عمل سيد درويش، وهى تركيبية كانت كفيلة بتحقيق خلطة مزيفة لو لم يستطع الفنان أن يعيد النظر فى كل هذه الفنون بعين مصرية شعبية أصيلة تدرك القيم الجمالية لدى أبناء هذا الشعب. من هنا، فإن الفنان قد استطاع أن ينفى الموسيقى التركية، واستطاع أيضًا أن ينفى الشعر المصنوع سواء كان كلاسيكيًا أو رومانتيكيًا وأن يلجأ إلى الغناء الشعبى العامى بل إلى نداءات الباعة الجوالين ويصنع منها شعرًا، واستطاع أخيرًا أن

يصل إلى صيغة درامية قريبة من الشعبية وبعيدة عن القوانين التى كان المثقفون المصريون يستوردونها ـ وقتذاك ـ من المسرح الكلاسيكى الغربى. ومن ثم، فإن محتوى الشكل المركب فى عمل سيد درويش، استطاع بفضل وعيه بمحتوى شكل (= القيم الجمالية) شعبه أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثرى العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية فيه ليحقق للمتلقى قدراً أعلى من المتعة والمعرفة.

هذه النماذج السريعة لدراسة محتوى الشكل فى الفنون المختلفة تكشف عن أهمية هذا المنظور فى معرفة التكوين العميق للعمل الفنى وإدراك وضعه الحقيقى ـ سلبًا وايجاباً ـ فى تاريخه النوعى الخاص، وتاريخ مجتمعه وشعبه، وهو منظور يبدو ـ إذن ـ شديد الأهمية فى إعادة النظر فى تاريخ فنوننا كله، بما فيه الظواهر الحياتية القريبة من الفنون، أو حتى التى تبدو بعيدة عنها، إذ إنها فى الحقيقة متصلة بالفن مثل التقاليد والعادات.. إلخ؛ إعادة نظر تستطيع أن تكشف عن قوانين التطور لهذه الفنون، والانحرافات التى حدثت فيها، وكيف كان ذلك كله مؤشرا على قوانين التطور لحياتنا الحديثة كلها. وهى مهمة ضرورية فى تقديرى لا يستطيع غير النقاد القيام بها، شريطة أن يمتلكوا هذا المفهوم الجديد للنقد، كعمل علمى يسعى لكشف محتوى الشكل، فيكون أميناً مع الأعمال الفنية من ناحية، وقائلاً حقيقياً ومفيداً للمتلقى من ناحية ثانية، ومضيفاً إلى الوعى والمعرفة المعاصرين إضافة حقيقية من ناحية ثالثة.

الهوامش:

* نشر هذا الفصل بمجلة فصول، القاهرة، العدد الخامس، ربيع ١٩٩٣ .

(١) يقول Bennett فى كتابه الماركسية والشكلية: إن السؤال مغلوط وإنه أقرب إلى الميتافيزيقا؛ نظراً لأن كل عصر يحدد مفهوماً للأدب يختلف عن الآخر (ص١٠٥). وأرى أنه رغم صحة مقولة التغير فى مفهوم الأدب عبر العصور، إلا أن مجموعة من العناصر تبقى جامعة للمفاهيم المختلفة.

(٢) ميخائيل باختين، القول فى الحياة والقول فى الشعر، مساهمة فى علم شعر اجتماعى، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى، مجلة الآداب، بيروت، عدد يوليو أغسطس ١٩٨٨ ، ص٣٨.

(٣) جورج لوكاتش، الروح والأشكال، نقلاً عن: تيرى إيجلتون، التاريخ والشكل، ترجمة منى أنيس، مجلة خطوة غير الدورية، العدد السادس، سبتمبر ١٩٨٤، ص٥٩ .

(٤) Yu. Tynianov, De L'evolution littéraire, in "Théorie de la littérature. Textes Des formalistes Russes". ed. T. Todorov, Seuil, paris, 1964, p.131.

(٥) باختين، القول فى الحياة والقول فى الشعر، مرجع سابق، ص٣٨.

(٦) نفسه، ص٣٩. وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل ص٥١ من الترجمة، وص٢١٤ من الأصل الفرنسى فى كتاب.

Tzvetan Todorov: **Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique Edition du** seuil, paris, 1981.

(٧) pierre, V. zima, L,**Ambivolence Romanesque**, proust, kafka, Musil, Le Sycomore, paris, 1980, p. 46.

(٨) zima, Ibid, p. 40-41.

(٩) Ibid, p. 11.

(١٠) Ibid., p. 47.

(١١) Pierre zima, **L'indifférence Romanesque;** sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, paris., 1982.

ولزيما تحليلات شبيهة فى كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان:

Manuel de sociocritique ترجمته عايدة لطفى، وراجعته أمينة رشيد وشيد البحراوى بعنوان: **«النقد الاجتماعى، نحو علم اجتماع للنص الأدبى»** وصدر عن دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩١.

(١٢) عن وجهة نظر مدرسة فرانكفورت، وخاصة أدورنو، فى دور الشكل فى الإيديولوجيا القريب جداً ـ وإن كان غامضاً ـ من وجهة نظر إيجلتون، راجع:

Frrredric Jameson: **Marxism and form**, princeton university press, princeton, New York, 1971, p.10, 15-16, 34-3

(١٣) Bennett, Ibid, p.129.

وراجع أيضاً، إيجلتون، **التاريخ والشكل**، مرجع سابق، ص٦١.

(١٤) Fredric Jameson: **The political unconsiousness**. cornell Unicersity press, U.S.A. 1981, p. 77

(١٥) Ibid., p. 76.

(١٦) Ibid., p. 147.

(١٧) O. Ducrot, T. Todorov, **Dictionaire Encyclopédique des sciences du langage**. Editions du seuil, paris, 1972, p. 36-41.

(١٨) L. Hjelmslev: **prolégméness á une théorie du langage**, Traduit du danois par Lina Canger, editions de Minilit, paris., 1968, 1971, p. 74.

(١٩) Jameson, **The political unconsciusness**, p. 148.

(٢٠) Hayden white, **The content of the form, Narrative Discourse and Historical Representation**. The John Hopkins University press. Baltimore and london, 1987, p. xI.

(٢٢) **نظرية الأدب**، تأليف جماعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمى، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠، ص ٦٣.

(٢٣) نفسه، ص٦٣.

(٢٤) Claude prevost: **Littérature, politique, idéolgie**, Editions sociales, paris, 1973, p. 221.

(٢٥) ستولينتز، **النقد الفنى**، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨١، ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩.

(٢٦) نقلاً عن: أوفسيانكوف، **أسس علم الجمال الماركسى اللينينى**، ترجمة جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو ١٩٨١ ، ص١٢٨.

(٢٧) نفسه، ص ١٢٨.

(٢٨) عن أهمية الشكل ـ كجوهر ـ فى علاقته بالمادة الخام، وفى تطور الفن،راجع: غانشيف، **الوعى والفن**، ترجمة د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص٢٧ ـ ٢٨.

(٢٩) جورج جورزفيتش:«**الأطر الاجتماعية للمعرفة**، ترجمة د. خليل، أحمد خليل،. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨١.

(٣٠) ليون تروتسكى: **الأدب والثورة**، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥، ص٥٥.

(٣١) Zima; **L'indifférence Romanesque**, Ibid., p. 29

(٣٢) راجع حول هذه القضية. سلمى الخضراء الجيوسى، **الشعر العربى المعاصر** ، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثانى، ١٩٧٣ ـ ص٣٢٩ ـ ٣٣٠، و د. شكرى عياد، **موسيقى الشعر العربى**، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨. وكتابنا، **موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**، دار المعارف، مصر، ط١ ١٩٨٦. ص١٩٥. والمعروف أن القافية ليست مجرد تكرار حرف الروى فى نهاية كل بيت، وإنما هى بنية مكونة من مجموعة حروف لابد أن تتكرر هى هى بصرف النظر عن اتفاق الأصوات غير الروى.

(٣٣) يقول مختار فى رسالته إلى الأجيال المقبلة:

«وأصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبى الهول، إنما تدل على تتابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى» راجع: بدر الدين أبو غازى، **المثال مختار**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص١٢٠.

(٣٤) عن أهمية موسيقى سيد درويش فى حياتنا راجع: فتحى غانم، **الفن فى حياتنا**، سلسلة الكتاب الذهبى، روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٦، الفصل الخاص بسيد درويش.

الفصل الثانى

نشأة الرواية فى مصر
فى النقد العربى الحديث

لا تتمثل أهمية دراسة بداية الرواية العربية ـ أو غيرها من الفنون التى لم يعرفها العرب قبل العصر الحديث ـ فى كونها مجرد موضوع لتاريخ الأدب، وإنما تمتد هذه الأهمية لتصبح أقرب إلى المعاصرة، لأن هذه البداية، تلك التى تقف عند مفتتح القرن العشرين، لم تنته بعد، بمعنى أن شكوكًا كثيرة يمكن أن تثار بشأن مدى صحة القول بتحققها فى تلك اللحظة أو بعدها بلحظات قد تمتد حتى الآن. وبمعنى آخر، يمكن القول بأن الخصائص التى اتسمت بها النصوص المنظور إليها كممثل لهذه البداية، ظلت ـ وربما لا تزال ـ تحكم النصوص التى تلتها. بهذا المعنى، فإن دراسة نشأة الرواية العربية تعنى دراسة ما هو حى ومعاصر وممتد الأفق، سواء فى الإبداع، أو فى النقد. وهى تعنى دراسة البحث عن هوية روائية؛ أى عن رواية مصرية أو عربية.

إن أغلب الدراسات التى تناولت هذه القضية، قد اتفقت على أن الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. وهذا الرأى هو الرأى الأصوب والأدق علمياً، لأن الرأى الآخر، والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوعها، وبين الخصائص الفنية للرواية كنوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنه يتصور أن الأنواع الأدبية تسير سيرتها الحياتية المستقلة، وتنتقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشر منتجى هذه الأنواع الأدبية؛ أى أنهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها، ويفصلونها عن تاريخيتها، التى هى المكون الأصلى لها.

وربما كان هذا التعريف الذى يقدمه فاروق خورشيد لمصطلح الرواية دالاً على مشكلة هذا الفريق. يقول: «الرواية هى الحكاية المروية، وهى مأخوذة من الحكى، فالرواية عبارة عن

حدث يحكى ويروى ويتناقل عن طريق الرواية الشفاهية، ثم بعد ذلك أصبح مصطلحاً يطلق على الرواية المكتوبة التى تحقق نوعاً من الإبحار فى زمن معين فى بيئة معينة مع شخصيات مرت بأحداث بذاتها»[1].

فى هذا النص خلط واضح بين مصطلح الرواية الشفاهية والرواية كنوع أدبى مستقل، وهما مصطلحان لا علاقة بينهما ـ على المستوى الإصطلاحى ـ وإن كانت تسمية النوع الأدبى بهذا الاسم فى التراث العربى الحديث ـ لاشك ـ قد استدعت المعنى القائم فى المصطلح الأول والذى يعنى النقل والحكى . ولاشك أن هذا الأمر قد أحدث التباسًا، لم يزل أثره عند الكثيرين من الدارسين الذين لم يطلعوا على الأصول الفنية التى تميز الرواية كنوع أدبى متميز، بخصائص محددة. ورغم أن فاروق خورشيد ليس من هذا النوع، فإن رغبته القوية فى تأصيل أنواعنا الأدبية قد قفزت فوق التاريخ، ولم تدرك الفجوة التى حدثت بين ماضينا وحاضرنا، واعتبرت الحلم واقعًا، فيلتقى ـ من ثم ـ مع أخرين يصرون على رؤية التاريخ العربى على أنه متواصل.

وفى المقابل، فإن الفريق الآخر لا يقفز فوق التاريخ، بل هو يعرف هذه الفجوة التى حدثت، ولكن مشكلته هى أنه يسلم بهذه الفجوة كما لو كانت أمرًا طبيعيًا، وأنها، من ثم، لم تترك آثاراً عميقة فى العلاقة بين هذه الروايات الجديدة، والتكوين الإنسانى العربى، أو فى داخل هذا التكوين الإنسانى ذاته.

إن التسليم بكون الرواية الحديثة متأثرة أو منقولة عن الغرب، هو حقيقة تاريخية سلم بها رواد هذا النوع الأدبى منذ البداية، غير أننا نستطيع أن نجد موقفين مختلفين لهؤلاء الرواد خلال العقود الأربعة الأول من هذا القرن العشرين. فكل هؤلاء بدأوا بتأكيد هذه الحقيقة، مع الدعوة إلى الإيغال فى تقليد النموذج الروائى الغربى، وذلك خلال العقدين الأول والثانى من القرن. ولكن بدءاً من العقد الثالث، بدأنا نجد موقفاً مختلفاً لا يدعو إلى الإيغال فى التقليد، وإنما على العكس يدعو إلى الكف عنه والالتفات إلى الخصوصية القومية. غير أن الخلاف فى الحقيقة لن يكون كبيراً، حين نكتشف ـ فيما بعد ـ أن هؤلاء الرواد، أو بعضهم، يعود لينقض ما قال فى العقود التالية.

«القصة جاءتنا من الغرب،... وأول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوروبى والأدب الفرنسى بصفة خاصة»[٢]، هكذا قال يحيى حقى، وأكد إسماعيل أدهم[٣]، ومحمد تيمور[٤]، وإبراهيم المصرى[٥]، ومحمد حسين هيكل[٦]. ويحمل نصا المصرى وهيكل أهمية خاصة، لأنهما يكشفان لا عن التسليم بالحقيقة فحسب، بل تبنيها والدعوة إلى استمرارها، كما يكشفان عن الدوافع التى أدت إلى هذا التبنى والدعوة. يقول إبراهيم المصرى:

«هناك طريق فردة لا مندوحة لنا عن (انتهاجها) إذا رغبنا فى إشادة فن قصصى قوى ينم عن أخلاقنا وعاداتنا وتناولها بالوصف والتحليل ويكون بمثابة تاريخ العقل المصرى والوجدان المصرى والروح المصرية وهذه الطريقة هى التى يسلكها كتاب الفجر وأعنى بها الرجوع إلى الأدب الإغريقى كأساس لابد منه ودراسته حق الدرس، ثم اتباع الثقافة الأوروبية العلمية الحديثة القائمة على التحرر من مصطلحات الدين وقوانين الأخلاق، ثم الإقبال على عملية الفحص الحيوى الشامل التام فى جرأة يدعمها الاطلاع الواسع، وتستند إلى قوانين العلم الحديث فى الملاحظة والاستقراء والتحليل».

ففى هذا النص نلاحظ أنه برغم الرغبة الصادقة فى إنتاج أدب ينم عن مصر والمصريين، وبرغم التحذير فى الفقرات التى تليه من تقليد الأدب الأوروبى، فإن الأساس الذى لابد من الرجوع إليه هو الأدب الإغريقى والثقافة الأوروبية الحديثة كنوع من إعداد العقل الصالح للخلق.

والمعنى نفسه الأساسى فى النص يؤكده هيكل ـ بعد ذلك ـ فى ثورة الأدب؛ فيقول:

«ألم يكن المصريون يطلبون فى ثورتهم هذه (١٩١٩) الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم، ويطلبون حياة سياسية وصوراً من الحرية السياسية على مثال مافى الغرب سواء؟ فلتكن مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس جميعًا على تقدمهم وعلى أنهم يسابقون الغرب إلى ميادين الحضارة وقد يسبقونه».

وعلى هذا الأساس فقد اعتبر معظم النقاد أن رواية زينب هى أول عمل روائى عربى بالمعنى الكامل. هى «أول رواية خطها قلم مصرى رجيح فى شؤون وحوادث مصرية

صـمـيـمـة، وذلك هو نوع الروايات الذى يرجى أن يظهـر فـينا نحن المصـريين تأثيـره لأنه يخاطبنا بلغة نفوسنا، باللسان الذى نتحدث به فى بيوتنا وشوارعنا ويمثل لنا حوادث غير شاذة عن مألوفنا وصوراً ينطبق الكثير منها على مانحس فى أنفسنا ونشاهد فى ذوى قرابتنا والأباعد منا وفى أصدقائنا وأعدائنا..»[٧].

ومن الواضح ـ فى هذا النص ـ أن مصادر مصرية الرواية تمتد إلى عناصر مضمونية بصفة أساسية. أما العناصر الفنية، فإن محاكمتها تتم على الأساس الغربى ـ كما يتضح فى بقية النص ذاته، وفى نصوص أخرى عن زينب وعن غيرها من الأعمال ـ فالناقد نفسه ينتقد فى «زينب» عدم الترابط الوثيق بين المباحث الأدبية (يقصد التأملات الفلسفية والمباحث الأنثروبولوجية) والأحداث الروائية. كذلك ينتقد الانفصال بين قصتى حامد وعزيزة من ناحية، وزينب وإبراهيم من ناحية أخرى. ويشير إلى أن هناك ثمة «ضعف فى الصنعة الروائية قد ذهب بكثير مما أحسن الكاتب فيه»[٨]. وهو فى ذلك يعتمد معياراً واضحاً ذكره بالتفصيل حين قال:

«على أن أهم ما يعتبر معياراً لكفاءة الكاتب الروائى هو أن يكون له فى تأليف الحوادث التفصيلية التى تتشعب من القصة الأساسية الأولى، وتكون منها بمثابة الأجزاء المكملة، ثم فى ربط تلك الأجزاء بعضها ببعض حتى يكون آخرها متصلاً بأولها، وتكون الرواية فى جملتها وتفصيلها بنياناً واحداً يشد بعضه بعضاً، ثم فى جعل معانى الرواية الأخلاقية ومغازيها الأدبية ممتزجة تمام الامتزاج بحوادث الرواية وأشخاصها، فلا ترى شخصاً إلا تمثلت فيه خلقاً معيناً، ولا تمر بك حادثة إلا فهمت لها معانى، ولا تسمع مذهباً أخلاقياً ولا حكماً فى قضية اجتماعية إلا ما تنطق به الحوادث التى تمر أمام نظرك..»[٩].

ويجمع عيسى عبيد، فى نص موجز، مجمل العناصر المفتقدة فى القص المصرى الحديث حين يقول فى مقدمة (إحسان هانم): «إن أهم تلك العيوب فى عرفنا بعد عيوب الخيال وقلة الملاحظة وعدم التحليل التى نوهنا عنها، ضعف ملكة الوصف والتصوير»[١٠]. وهى عناصر تنتج عما أشار إليه هو نفسه بعد ذلك، حين اعتبر أن غياب الشك فى العقيدة لا يؤدى إلى استفزاز العقلية والتفكير[١١]. كما تتضمن غياب الاهتمام بتصوير الشخصية الروائية كما أشار خليل مطران فى فترة مبكرة[١٢].

وهذه العناصر نفسها هى التى اعتبرها يحيى حقى - فيما بعد - نواقص فى الشكل القصصى القديم الذى تحول - إذن - إلى «مجرد فتات فنى تنقصه الوحدة والتماسك، ووضوح موقف الكاتب وإحساسه بالبيئة»[١٣]. ومعنى ذلك أن هذه العناصر المفتقدة فى القص العربى القديم والمصرى الحديث، هى عناصر متحققة فى أدب آخر، وهو بالطبع الأدب الغربى.

غير أن هذه الدعوات جميعاً كانت، كما سبقت الإشارة مرتبطة بالرغبة فى تحقيق هوية قومية أو لنقل - على الأدق - أدب قومى. ولذلك فسوف نلاحظ أن بعض الكتاب والنقاد، كان ينادى فى الوقت ذاته بضرورة إبراز الشخصية المصرية. فشحاتة عبيد، على سبيل المثال، يرى أن الرواية المصرية العصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية، فتتراءى فيها شخصيات أفرادها أو نفسياتهم العميقة، وحياتهم الاجتماعية والفردية»[١٤].

وإذا كانت هذه الرغبة فى تحقيق المصرية «العصرية» ملتبسة بتقليد النموذج الأوروبى كما سبق لهيكل أن أشار، فإنها مع الثلاثينيات أخذت فى الوضوح والفكاك من أسر هذا الالتباس. وهنا نمتلك نصين مهمين أيضاً لكل من إبراهيم المصرى وهيكل، اللذين سبق أن رأيناهما يوغلان فى الدعوة إلى تقليد النموذج الأوروبى وكلا النصين يبدأ بتحليل أزمة الرواية فى مصر (سنة ١٩٣٦) ثم يقدم لها الحل.

ففى مقالة طويلة بالبلاغ اليومى عن فن القصة فى مصر وأسباب تأخره، يوضح إبراهيم المصرى، بذكاء بالغ، أزمة الكاتب الروائى فى مصر فى ذلك الوقت، فيقول:

«يلوح لى أن مصدر العلة كامن فى طبيعة الثقافة التى يأخذ بها الأديب المصرى وفى اتجاهها وعنصرها وروحها... (فـ) معظم أدب اللغة العربية لا ينهض على فن القصة، ولذلك يفتقر الأديب المصرى إلى وراثة قصصية عربية تكون فكره وتطبعه بالطابع الروائى وبالأسلوب القصصى... فالأديب المصرى القصصى يود أن يرسم المجتمع المصرى الذى يعيش فيه. ولكن ثقافتنا تباعد بينه وبين هذا المجتمع، وتغذيه بعواطف وأفكار تجريدية لا تستند إلى تاريخ الوسط الذى يؤثر فيه، ويخلق فى كل يوم خصائص شخصيته. والأديب المصرى القصصى يشعر بهذا أعمق شعور وأبلغه ويدرك أنه ليس فى وسعه الإلمام بأصول

الفن الروائى عن طريق دراسة الأدب العربى ولا الاتصال بيئته المصرية عن طريق هذا الأدب أيضاً؛ فتراه إن كان ممن يحسنون لغة أوروبية يهرع إلى الأدب الأوروبى لينهل منه، ويستطيع بواسطته تكوين الروح الروائية فى نفسه وفى طبيعة تفكيره.

ولكنه لا يلبث أن يطلع على الآداب الأوروبية القصصية حتى يفتتن بها وينصرف بكليته إليها فتباعد هذه الآداب أيضاً بينه وبين مميزات وسطه، وأخلاق وعادات بيئته.

فهو ـ والحالة هذه ـ رجل جد مضطرب يحرص على الأدب العربى، والأدب العربى ينقصه عنصر القصة، ويحرص على الأدب الأوروبى، والأدب الأوروبى أبعد ما يكون عن الحياة المصرية والشرقية، فينشأ من هذا الاضطراب أن يحس الأديب أنه يحيا على هامش بيئته، ومتى استولى عليه هذا الإحساس تعطلت فيه مواهب الخلق الروائى، ولم يعد فى وسعه إنتاج العمل القصصى المستمد من روح البيئة والوسط».

وأخيراً يقدم المصرى الحل قائلاً:

«وسبيل النجاح لكل كاتب قصصى هو اعتقاده الراسخ بأن مادته الفنية لا تستقى من الكتب، عربية كانت أم إفرنجية، بل تستمد من حياة شعبه ومن عبقرية جنسه وعنصره وشتى ألوان البيئة التى تغذيه والتى يعيش فيها»(٥١).

وبغض النظر عن المصطلحات الوضعية التى تكشف الأصول المثالية لفكر إبراهيم المصرى وتبعده عن الجذور العميقة لأزمة الرواية كما سنوضح فيما بعد، فإن الرصد الذى قدمه للأزمة المباشرة التى يشعر بها الكتاب رصد دقيق وصحيح، كذلك الحل الذى قدمه، والذى لا يبدو أنهم استجابوا له استجابة فعلية.

وفى كتابه «ثورة الأدب» يسعى محمد حسين هيكل لتقديم تحليل أكثر تفصيلاً للأزمة نفسها، التى كان واضحاً أنها باتت بينة للعيان، يبدؤه بقوله:

«القصة فى الأدب العربى الحديث تزال، فى أغلب أمرها، تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها فى صورتها، غير صادرة فى الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد فى أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد الأدب اليونانى

والرومانى مقدمة بعث أوروبا فى القرن السادس عشر، فإن البعث الصحيح هو الذى يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصى القائم على هذا الأساس، إنما ننفخ فى حياة القصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمى بعثاً حتى يستقل ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب ومن القومية والوراثة التى يخضع الكاتب لأثرهما»(١٦).

وفى بقية الفصل المعنون بـ «سبب فتور القصص» يقدم هيكل هذه الأسباب بالتفصيل، ويمكننا أن نوجزها على النحو التالى:

١ـ الأمية وما تؤدى إليه من قلة جمهور القراء، وبالتالى نقص التعويض المادى للكتاب.

٢ـ فتور الأغنياء عن معاضدة الأدب، وعدم دفع السيدات لهم فى هذا الغرض.

٣ـ عدم تربية عواطفنا تربية صحيحة مما يؤدى إلى الأنانية، والسبب فى ذلك الفصل بين التربية والتعليم.

٤ـ الرغبة فى هدم كل ذى قوة وموهبة، وضعف الموهوبين وتراجعهم.

٥ـ انشغال الأدباء عن التخصص فى ميدان القصص، وانشغالهم بالنضال الوطنى(١٧).

أما الحل الذى يقدمه بعد إيجازه فى النص السابق، فيفصله فى فصل بعنوان «الأدب القومى»، وهذا التفصيل يوضح مصطلحات البيئة المحيطة بالكاتب، والقومية والوراثة... حين يقول:

«وخير ما يكفل وضوح ذاتية الأديب فى أدبه أن يتصل ما يكتب بقلبه وعقله وكل حياته، وليس ذلك بمستطاع على أكمل وجوهه إلا حينما نصف حياتنا وحياة آبائنا والبيئة التى أنبتتنا والوراثة الكامنة فينا، فنصل بذلك حاضرنا بماضينا، ونصور بذلك حياتنا وحياة قومنا ووطننا وكل ما توحيه هذه الحياة للعقل والقلب والحس والشعور مما لا تستطيع حياة أخرى أن تلهم أو توحى»(١٨).

وفى نص آخر يقدم مزيداً من التوضيح قائلاً:

«فإذا تمثلنا هذا التاريخ واستنطقنا هذه الآثار، وقدسنا كما يجب أن تقدس هذه الطبيعة المصرية الخصبة المحسنة، وهذا النهر الذى أنشأ الله به مصر وأنشأنا بفضله عليها فألهمنا ذلك الأدب الذى نرجو، فلن يقف هذا الأدب عند تحقيق رسالة الأدب من تجلية الخير والحق والجمال، بل إنى لأعتقد أنه يصل إلى أكثر من هذا»[١٩].

وهكذا يصل هيكل بمفهوم الأدب القومى المتصل بالبيئة والوراثة والعنصر، كما قال إبراهيم المصرى، إلى نوع جديد من الإحيائية يتقلص إلى تمجيد الطبيعة والتاريخ والآثار، وهو لا يختلف عن الإحيائية القديمة إلا فى إضافة العنصر الفرعونى، وحتى هذا كان بعض الإحيائيين قد التفت إليه، كما هو الحال فى سينية شوقى على سبيل المثال، ومن يراجع القصص التى قدمها هيكل، فى الكتاب نفسه كنماذج للأدب القومى لن يجد إلا قصصًا تاريخية من التاريخ الفرعونى. وبهذا يصبح هيكل متوافقًا مع الردة الإسلامية التى أصابته[٢٠]، وأصابت معظم أفراد جيل الرواد مع عقد الثلاثينيات، لنعود إلى دورة الفعل ورد الفعل التى حكمت الموقف منذ بداية القرن، ولتكون محصلة، موقف هذا الجيل من قضية هوية الرواية فى مرحلة النشأة على هذا النحو الذى قدمه توفيق الحكيم فى أخريات حياته «الرواية أصيلة فى التراث العربى»: «ظهر أول هذا القرن كتاب (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى فأثار ضجة واحتجاجًا، وذهب أدباء الأزهر إلى المويلحى الكبير يعبرون عن استيائهم لتجرؤ ابنه المويلحى الصغير على كتابة هذه البدعة، ولست أدرى سبب الاحتجاج على هذه الرواية الأولى.. فهى قد تعتبر أول رواية مصرية اجتماعية نقدية لحالة المجتمع المصرى فى ذلك العصر، وإن كان القالب والأسلوب لم يقتربا تمامًا من الأسلوب الروائى العالمى الذى اتبعه الدكتور هيكل فى ذلك . لذلك اعتبر البداية للرواية المصرية الحديثة هى (زينب)... إن التطور الطبيعى هو الذى نقل مسار الرواية من العصور القديمة إلى مسار جديد، كان الجسر فيه هو المويلحى الذى أدى إلى ظهور (زينب)، ثم إلى الرعيل الأول للرواية على النحو الذى ذكره الباحثون فى إشارتهم بهذا الترتيب الزمنى: زينب ١٩٢٤_١٩٢٥ (؟) الأيام (١٩٢٥)، إبراهيم الكاتب (١٩٢٦)، عودة الروح (١٩٢٧_١٩٣٣)، دعاء الكروان (١٩٣٤)، سارة (١٩٣٤)»[٢١].

كما نلاحظ، فإن النص محاولة للتوفيق بين كل الآراء عبر مقولة أساسية هى أن الرواية أصيلة فى التراث العربى نقلها عنه المويلحى (عبر التطور الطبيعى) الذى أدى إلى زينب

وبالطبع لنا أن نتساءل هنا عما يعنيه الحكيم بالعلاقة الطبيعية بين المويلحى والرواية العربية القديمة (وما هى هذه الرواية). ثم ما العلاقة بين المويلحى وهيكل، ولنا كذلك أن نرصد التناقض المتضمن فى الإشارة إلى أن زينب هى أول رواية اقتربت من الأسلوب الروائى العالمى، وليس المويلحى، وهذا كله يعيدنا مرة أخرى إلى القول بأن الحدود الدقيقة لمصطلح الرواية كنوع أدبى بعينه غائبة عن النص، كما أن الوعى بالطبيعة التاريخية لنشأة الأنواع وتطورها أيضاً غائب عنه، والمحصلة هى خلط الآراء خلطاً غير علمى، أنتج تأثيراً ضاراً على مواقف الدارسين المعاصرين لقضية نشأة الرواية وهويتها، بدليل أن هذا التصور الذى قدمه الحكيم عن سلسلة الروايات من التأسيس (عند المويلحى) حتى النضوج فى الثلاثينيات يكاد يكون هذا التصور الأساسى الذى يقره معظم الدارسين لنشأة الرواية المصرية.

إن الفارق الزمنى بين جيل الرواد والدارسين المعاصرين، وتطور الدراسات النظرية والتطبيقية الخاصة بتاريخ الأدب ونقده والأدب المقارن وعلم اجتماع الأدب وغيرها من المجالات، قد أعطى المعاصرين ـ دون شك ـ ميزة الوعى العلمى والاستخدام المنهجى الدقيق للمصطلح ولقوانين نشأة وتطور الأنواع الأدبية، ولقد أنتج الدارسون المعاصرون بالفعل دراسات جادة وعميقة بشأن مرحلة نشأة الرواية ونصوصها المختلفة، كما قدموا وجهات نظر متبلورة مستندة إلى تحليل حسب منظور كل منهم. ومع ذلك، فنحن لا نستطيع الزعم بأن الالتباسات التى سبق أن رصدناها لدى جيل الرواد عبر صيرورة أفكارهم خلال نصف قرن من الزمان قد زالت آثارها.

إننا نستطيع أن نصف دارسى نشأة الرواية المعاصرين فى إطار أحد همين رئيسيين:

إما البحث عن النص الذى تحققت فيه ملامح النوع الروائى الأوروبى مستوعبة قضايا المجتمع العربى، أو البحث عن قضايا المجتمع العربى ماثلة فى شكل قصصى قريب من ملامح الرواية الأوروبية، وهو بحث يبقى فى الحالين فى إطار الشعار الذى سبق أن أعلنه الرواد حين رأوا أنه لابد للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد والتعبير بأسلوب جديد يلائم الشكل [٢٢]؛ تحقيقاً لدعوة «الأدب المصرى العصرى»[٢٣]، ولدى الكثير من النقاد، سوف نجد أن هذين الهمين يتدخلان.

إن معنى البحث النقدى المشار إليه ـ أعلاه ـ أن فريقًا من النقاد قد اهتم بتحقيق العناصر الشكلية فى النصوص، ومن هنا كان اهتمامهم الأكبر بزينب كأول رواية عربية، تحقق العناصر الفنية للرواية الغربية، ومن بين هؤلاء النقاد، وأسبقهم المستشرق جب، وعلى الراعى، وعبد المحسن طه بدر، وغيرهم. وأن فريقًا آخر لم يرض بهذا البحث الشكلى وحاول أن يبحث عن الوجود الحقيقى للمجتمع العربى فى النص، بغض النظر عن مدى تكامل العناصر الروائية. ومن هنا، فإن هذا الفريق يعطى أهمية كبيرة لنصوص مثل «حديث عيسى بن هشام» التى تتميز رغم افتقارها إلى كثير من «الأساليب الفنية» كما يقول نعمان عاشور «بإدراك صاحبها للعلاقات الاجتماعية التى تربط مختلف طبقاته فى نفاذ لا ينقصه العمق، كما تتميز بظهور قدر من المسؤولية الأدبية من جانب المويلحى؛ إذ عنى بأن يكون لقصته طابع موضوعى فطرح جانبًا مشاكله الخاصة القاصرة، ومنغصاته وأوهامه وخصها بمعالجة المشاكل التى كانت تواجه مجتمعه، وبذلك جعل لفنه معنى»[٢٤].

إن وجهة النظر هذه، وهذا التقدير، يكاد يكون متفقًا لدى كل من كتب عن «حديث عيسى بن هشام»، منذ بداية القرن وحتى الآن، فكل النصوص التى أوردها أحمد الهوارى فى كتابه «نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام» من المقتبس (١٩١٢)، والمقتطف (١٩٢٨)، والبلاغ الأسبوعى (١٩٢٨ للعقاد)، وكوكب الشرق (١٩٣٠)، والبلاغ اليومى (١٩٣٠ لمحمد لطفى جمعة)، والرسالة أحمد أبو بكر إبراهيم (١٩٤٢)، والسياسة[٢٥]. وكذلك دراسات على الراعى[٢٦]، ومحمود أمين العالم[٢٧]، وشكرى عياد[٢٨]، وغيرهم تؤكد أن قيمة الكتاب الكبرى تكمن فى صدقه ودقته فى تصوير المجتمع ونقده، وإن كانت هناك مشكلات (شكلية) صغيرة عند البعض وكبيرة عند آخرين.

ولعل قيام أحمد الهوارى نفسه بإعداد كتاب كامل يبحث فيه «نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام» أن يكون شديد الدلالة على موقف هذا الفريق. ورغم أن المؤلف يقول إنه يتعامل مع نص أدبى وأن دراسته تقوم على تحليل النص الأدبى فى ضوء القرائن الحضارية، فهى ترنو إلى إن تضع الظاهرة الأدبية فى سياقها التاريخى. لذا، فهى تتخذ من (التناول التاريخى) ركيزة فلسفية فى دراستها لمصادر الكتاب، وللواقع التاريخى الذى صور به «المويلحى» (؟) ورؤيته الجمالية له فى شكل لوحات روائية داخل إطار «المقامة»، وإن

طوّر فى وظيفتها على نحو ما سنرى (٢٩). نقول إنه برغم هذا الإعلان الذى يتصدر مقدمة الكتاب، فإن البحث كله ينصب على الجوانب الفكرية والقضايا الاجتماعية فى الحديث، والتى تتمثل فى الفصول على النحو التالى:

- المويلحى ونقد البنية الأساسية للمجتمع.
- أزمة البورجوازية المصرية فى حديث عيسى بن هشام.
- «المويلحى» ونقد القيم.
- الرحلة فى المكان وفكرة نقد المجتمع فى «حديث عيسى بن هشام».

ولا يرد الحديث عن الجوانب الفنية فى الكتاب إلا فى الفصلين الأخيرين:

- فكرة النقد الاجتماعى والشكل الأدبى.
- فكرة النقد الاجتماعى واللغة فى حديث عيسى بن هشام.

وينعكس هذا الهم الاجتماعى فيما يعلنه الهوارى مشيراً إلى شكرى عياد (٣٠)، عن أن كتاب «المويلحى» قد بلور مهمة الروائى؛ إذ يفترض أن يكون (فيه شئ من الباحث الاجتماعى ويتمتع بقوة ملاحظة تنفذ إلى الجزئيات، وبنظرة شمولية، وباصرة قوية» (٣١)؛ أى أن يكون «شاهداً على عصره»(٣٢) ومن هنا كان المويلحى قادراً على تصوير أزمة البرجوازية المصرية من منظور الرأسمالية الوطنية التى وجدت نفسها وقد تعرضت للنهب الاستعمارى والتدخل الأجنبى، وعانت من وطأة الامتيازات الأجنبية (٣٣).

وفى مقابل هذا الاهتمام الاجتماعى أو المضمونى، نجد فقراً واضحاً فى التعامل مع فنية الكتاب، ليس فقط على مستوى الكم كما سبق أن أشرنا، وإنما أيضاً على مستوى المنهج.. ففى الوقت الذى يصنف فيه المؤلف الكتاب فى بداية بحثه على أنه لوحات روائية داخل إطار المقامة، وإن طور فى وظيفتها نجده يعلن فى مكان آخر أن المويلحى «أراد أن يدخل القصة بمفهومها الغربى فى الأدب العربى الحديث. لكن كيف؟ هل يدخلها بشكلها الغربى أو يبحث عن شكل عربى ليقدمها فيه»(٣٤). ورغم أن إجابة الهوارى لا تتضمن الاعتراف بأن المويلحى قد نجح فى تحقيق هذا الشكل العربى؛ إذ إنه «استفاد من الشكل القديم.. وطوره بحيث يستوعب القضايا التى تولدت عن التغيير الاجتماعى واجتهد أن يكشف طاقاته الابداعية من خلال الموروث..إلخ»، فإن طرح السؤال بهذه الصيغة،

واستخدام الهوارى لصيغ مثل الشخصية الروائية، المادة الروائية، مهمة الروائى، الصورة الروائية، لوصف عمل بحثه، يشير إلى أن تردداً واضحاً بشأن تصنيف الكتاب، لم يستطع الدارس أن يحسمه حتى النهاية.

ولقد حاول محمد رشيد ثابت فى دراسة شديدة الجدية أن يدرس «حديث عيسى بن هشام»[٣٥] من منظور علم اجتماع الأدب الجولدمانى. وحقق فى دراسته نتائج مهمة، غير أنه وقع فى نفس المزالق المنهجية السابقة؛ إذ فصل بين تحليل الشكل (البنية القصصية) فى الجزء الأول وصورة المجتمع فى الجزء الثانى دون أن يستطيع أن يستفيد من نتائج التحليل الأول فى النتائج الأخيرة، بحيث ينتهى إلى النتيجة نفسها التى انتهى إليها معظم من سبقه إلى الدراسة؛ إذ رأى أن الحديث «نموذج من النماذج المجسمة لأدب التحول فى مستوى الأشكال، وأثر معبر عن عملية انتقال محجوزة من نوع أدبى إلى آخر»[٣٦]؛ يقصد من المقامة إلى الرواية. بحيث يصعب القول بأنه أضاف جديداً فيما يخص محتوى الشكل أو الدلالة الاجتماعية للشكل كما يسميه، بقدر ما أضاف - كمياً - إلى النقد الماركسى التقليدى الذى يبحث عن صورة المجتمع فى النص، مع الإضافة الجولدمانية لتحليل الشكل فيما يسمى بمرحلة فهم النص.

ومن منظور ينطلق من وعى بسوسيولوجيا الشكل تحاول أمينة رشيد أن تدرس نشأة الرواية العربية مقارنة بنشأة الرواية الفرنسية، ولكنها أيضاً لا تستطيع أن تنجو من هذا المنظور الاجتماعى التقليدى الذى يبحث عن صورة المجتمع فى النص، حين تقول: «إن المويلحى قد نجح إلى حد كبير فى تقديم الصورة المبينة لأحوال مجتمعه، على نحو لم يتحقق لهيكل عندما أعلن عن عزمه على (وصف مناظر وأخلاق ريفية)... فى رأينا أن محمد المويلحى كان من داخل نقده المجتمع قد بدأ حقاً فى تكوين رؤية جمالية ضد الرواية الرومانسية المزيفة للقصص المترجمة»[٣٧].

فالأولوية فى هذا الرأى هى لنجاح المويلحى فى تصوير المجتمع، ولكنها ليست أولوية تتجاهل القيمة الجمالية كما هو الحال عند نعمان عاشور والهوارى، وإنما تتضمن هذه الأولوية الاجتماعية قيمة جمالية «واقعية» فى مواجهة الرومانسية الزائفة فى الروايات المترجمة.

وفى دراسة فيصل دراج «الحداثة والوعى التاريخى» تأكيد لوجهة النظر هذه، إذ يقول عن المويلحى: «ينطلق المويلحى من راهنه، ويطرح أسئلة راهنة، أى يكون فكرة فى نقد الظوهر السلبية فى زمانه. وهذا النقد ومضمونه وجذوره تمنع عنه كل بديل رومانسى ماضوى، وتمنعه من الاستسلام إلى الغرب»(٣٨). ورغم أن دراج يضيف إلى هذا النص احترازاً مهمّاً، إذ يقول مكملاً: «لكن هذه الممانعة لا تتحرر من الالتباس، فتدفع المأزوم إلى ثنايا مجتمعه بقدر ما تبعده عنها. يقترب الوعى من العجز ، ويدفع العجز حامله إلى مهاد الوعى التعيس، وإلى ضفاف الوعى المغترب»(٣٩)، فإن هذا الاحتراز المهم والصحيح لا يمنع دراج من أن يقيم حديث عيسى بن هشام فى الدراسة قائلاً:

«يعود المويلحى إلى الماضى ليتحرر منه وليفككه فى صراع الحاضر فينتج هوية ثقافية وطنية فى جنس أدبى يدرك السياق التاريخى الذى أنتجه، ويدرك أن سياق السيطرة يدفع الممارسة الكتابية الوطنية إلى التمرد ورفض التقليد، لأنها لن تكون وطنية إلا إذا ميزت الأزمنة الاجتماعية المختلفة للأطراف المتصارعة. لقد استطاع المويلحى، وهو الذى عاش مأساة الرفض المنبهر، أن ينتج عملاً أدبياً يتجاوز فيه قلقه، ويرد على (غواية) الثقافة الغربية بشكل أدبى ينتمى إلى تاريخ ثقافى وأدب خاص به، حيث لا يكون بين الموضوع والتكتيك اغتراب، ويكون بين لغة المرسل وآفاق المستقبل (بكسر الباء) تقارب ولقاء»(٤٠).

وليس منطقياً ـ على المستوى النظرى ـ أن يحقق المويلحى ذلك الذى يقع فى «دائرية الرفض المنبهر، إذ إنه يرفض الغرب وهو منبهر به وينبهر به وهو رافض له، الأمر الذى يعنى أن الغرب مرجع الأزمنة كلها، وأن أى زمن خارجه يشقى الفكر ولا يقيله من عثرته»(٤١). وكيف يستطيع هذا الرفض المنبهر أن يرهن المقامة؛ أى يبرهن «أن زمانها قد انقضى ـ وفى هذا (الترهين ـ الالغاء) اقترب، من جنس أدبى وافد هو الرواية. ولعل موقفه الوطنى من هذا الوافد الأدبى هو الذى ساوى بين اسم المويلحى وكتابه، إذ إن أهمية الكتاب لا تعود إلى تعامله مع جنس أدبى جديد قادم من الثقافة الأوروبية، بل إلى التعامل الوطنى مع تقنية أدبية تنتمى إلى مجتمع آخر، وبهذا المعنى كان المويلحى يرهن المقامة والرواية معّا، ويفككهما ويطرد زمانهما الأساسى ليدرجهما فى زمن اجتماعى جديد، لايقبل بالمقامة الأولى ولا بالرواية الوافدة؛ أى كان المويلحى يمارس ما يمكن أن يدعى: تمييز النص الأدبى، الذى يرفض أن يرى فى (التكنيك الأدبى) (مقولة كونية)»(٤٢).

وبغض النظر عن كثير من الأحكام المتعارضة مع بعضها فى كثير من أجزاء الدراسة، والتجاهل الواضح من قبل المؤلف لانتماء المويلحى الطبقى الذى حدد له « الأسئلة الراهنة» فلم نعرف أسئلة من هى، وما إذا كانت أسئلة صحيحة رغم راهنيتها أو لا...إلخ، فإن المقولة الأخيرة خطيرة؛ لأنها تتناقض ـ على المستوى النظرى ـ مع توجهات فيصل دراج السابقة على هذه الدراسة وبصفة خاصة مع دراسته القيمة عن «العلاقة الروائية فى العلاقات الاجتماعية»(٤٣)، والتى يؤكد عنوانها ومجمل مقولاتها على عدم إمكانية نقل نوع أدبى أو تكنيك لأن «الشكل الروائى فى التحديد الأخير هو شكل العلاقات الاجتماعية التى يكتب فيها»(٤٤). ومن ثم، فلم نر خصوصية نقل التقنيات والأشكال التراثية والأوروبية متجاورة فى إطار واحد عند المويلحى، تلك الخصوصية التى أدت بفيصل دراج إلى تصنيفه فى إطار الكتابة الوطنية، واستثناء «حديث عيسى بن هشام» بالذات من مجمل إنتاج «البرجوازية العربية التى لم تنتج ثقافة جديدة، وتركت الماضى، ومهدت السبيل للثقافة التابعة، التى قطعت مع الماضى بشكل يجعل الماضى حاضراً، وذهبت فى مثال الثقافة الكولونيالية التى تنسى الخصوصية الثقافية العربية، وتجهل الأسس المادية لإشكالية الثقافة الغربية فى عصرها التنويرى؛ لذلك ألغت الحدود بين عصر التنوير العربى المفترض تاريخياً، وبين عصر التنوير الأوروبى الذى قام كعلاقة فى جملة علاقات اجتماعية تنزع إلى التحرر»(٤٥).

إن هذه النصوص تشير إلى نوع من الصراع ـ المنهجى ـ بين التوجه النظرى نحو «علم اجتماع الشكل» والبحث النصى الذى يبتعد عن هذا التوجه النظرى ليلجأ إلى البحث القديم عن القيم والأفكار أو المضمون، وهو نفسه الصراع الذى نجده أيضًا فى دراسة أمينة رشيد التى سبقت الإشارة إليها، والتى نجد فيها انفصالاً بين التقييم الذى ذكرناه لحديث عيسى بن هشام، والمقولات النظرية التى تؤكد عدم إمكانية نقل الشكل من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان، بالإضافة إلى عدم الإشارة إلى أثر هذا النقل، إذا حدث، على العمل المنقول إليه، وهل يمكن أن يصبح ـ حقًا ـ عملاً مهمًا إلى هذه الدرجة التى أعطيت لحديث عيسى بن هشام!

إن هذا الصراع يردنا ـ فى النهاية ـ إلى الموقف التقليدى الذى وقفه الرواد ـ فى رحلتهم الأولى ـ وبعض النقاد المعاصرين، الذين رأوا أنه لاضرر من نقل الشكل الأوروبى،

مادام يتضمن المحتوى المحلى مثلما عبر رشاد رشدى[٤٦] مثلاً، أو مثلما قالت إنجيل بطرس شمعان «أما تأثرها (الرواية فى مصر) بالرواية الأوروبية فالأمر لا يضيرها، فالتراث الأدبى العالمى كل متصل يضيف إليه كل عمل عظيم أينما كان وطنه الأصلى»[٤٧].

إن فكرة إمكانية نقل الشكل وصلته بمضمون محلى هى فكرة أساسية شائعة كما سبق أن رأينا، بل ويمكننا أن نجد لها تأصيلاً نظرياً عند ناقد كبير مثل محمد مندور، حين يقول:

«إن كل مذهب أدبى يتضمن صوراً أو خصائص وأصولاً فنية، كما يحتوى على مضمون أو مادة. وإذا كانت الصورة والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة؛ فإن المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات، بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكى الصور والأصول لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أى مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية، وإنما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل»[٤٨].

وعلى هذا الأساس لا يجد أحمد الهوارى غضاضة أو تناقضاً فى القول بأن «فكرتى القومية المصرية والشخصية المصرية، قد ربطتا بين المفكرين والأدباء المصريين وبين الواقع ودفعتهم إلى التأثر بالثقافة والأدب الغربيين مما ساعد على ظهور الرواية الفنية التى ترتبط بالواقع»[٤٩].

إن هذا الاتجاه العام لا يعنى أنه لم يوجد من النقاد والمؤرخين من ينتبه إلى خطورة نقل الشكل الأوروبى كما سبق أن رأينا عند هيكل وفيصل دراج وأمينة رشيد، ومن بين أبرز المؤرخين الذين انتبهوا إلى هذه القضية، وحاولوا الإمساك بجذورها: عبد المحسن طه بدر فى كتابه المهم «تطور الرواية العربية فى مصر»، وخاصة فى مقدمة الطبعة الثالثة له، حرص على الإشارة، فى أكثر من موقع، إلى أن الطريق الذى انتهجه رواد القص الحديث عندنا لم يكن هو الطريق الصحيح، سواء باستيحاء الأشكال التراثية، أو بتقليد النموذج الروائى الغربى. فهو يقول مثلاً عن محاولات استيحاء الأشكال التراثية: «ولكن هذا الاندفاع (إلى

التراث العربى القديم) أحدث أثراً عكسياً فى ميدان الرواية، وذلك لعدم الاعتراف بشرعية الأدب الشعبى، فانقطعت الصلة بين تراثنا القديم وبين الرواية. وقد حاول بعض الأدباء استغلال المقامة للتعبير عن رغباتهم الإصلاحية، ولكنهم لم يستمروا طويلاً فى المحاولة، وظهرت البدايات الأولى للرواية على يد المهاجرين الشوام الذين كان اتصالهم بالحضارة الأوروبية أسبق من تأثير البيئة المصرية عموماً»[٥٠]، «.. وهؤلاء ـ بدلاً من تطوير تراثنا الشعبى ـ لجأوا إلى ترجمة الروايات الغربية المتأثرة بالرومانس وتقليدها، وكان... أدبنا الشعبى كفيلاً بإغناء تراثنا عنه لو اهتم به أحد فاستمد منه وطوره»[٥١].

وواضح من هذه النصوص وعى عبد المحسن بدر المبكر بما أوضحته بالتفصيل كتابات باختين التى ترجمت إلى لغات أوروبا وإلى العربية بعد ذلك بفترة، عن الأهمية التى تمثلها أشكال القصص الشعبية، والتى يعتبرها باختين الجذور الأولى للرواية الأوروبية.. ورغم أن نص عبد المحسن بدر يكاد يشى بأنه يعتبر المقامة فناً شعبياً، فإن رفضه لإحياء التراث الرسمى العربى، ولتقليد الرواية الأوروبية واضح، كما أن إعلاءه من شأن الأدب الشعبى أيضاً واضح. ومع ذلك، فإننا نجد فى نصوص متأخرة لعبد المحسن بدر ما يناقض هذا الإعلاء وذلك حين يقول عن الروايات التى صنفها تحت عنوان «التسلية والترفية»: «والواقع أن الخلاف بين هذا النوع من الرواية، وبين الأدب الشعبى ليس إلا خلافاً نسبياً، وليس خلافاً جذرياً. فقد حاولت هذه الرواية قدر جهدها البعد عن مجال الواقع فى اختيار موضوعاتها.. ولم تخضع هذه الروايات للمنطق الإنسانى أو لمنطق السببية أو العلاقات الزمانية والمكانية، وحفلت بكل عجيب وغريب وشاذ، واتجهت أساساً إلى فضول القارئ ولم تتجه إلى تفكيره... وانقسم أبطالها إلى أبطال خيرين بصورة مطلقة، أو أشرار بصورة مطلقة، ملائكة وشياطين، سواد مطلق أو بياض مطلق. لا يجوز على الأخيار منهم الضعف أو الهزيمة أو التردد، مما يعيد إلينا صورة البطل الشعبى، بل شخصية المهجو والممدوح فى الشعر العربى الفصيح فى التراث أو فى شعر مدرسة الإحياء»[٥٢].

وعلى هذا النحو ينقض عبد المحسن بدر فى «حركات التجديد» ما قاله فى «تطور الرواية» من ناحيتين، فهو ينفى هنا ما قاله هناك حيث يؤكد هنا استفادة نوع من الرواية الحديثة بالتراث الشعبى، هذا من ناحية، ويعتبر هذه الاستفادة ـ التى كانت هناك إيجابية

مطلوبة ـ عبئًا ثقيلاً ودينًا فادحًا أعاق هذه الرواية، ولم تستطع أن تحقق فنيتها إلا بعد أن تخلصت منه ونفت المعايير السلبية المذكورة في النص، حققت معايير نقيضه هي ـ كما هو واضح في حديثه عن الرواية الفنية في «تطور الرواية» ـ معايير الرواية الأوروبية في مرحلة محددة منها.

وعلى هذا النحو لا تستكمل تلك اللمحة المضيئة شديدة الأهمية بشأن أهمية الاستفادة من الأدب الشعبي، الذي اعتبر أخيراً عند عبد المحسن بدر وغيره، مثلبة أدت إلى رفض الكثير من الأعمال التي كان يمكنها أن تقدم طريقًا مغايراً لنشأة الرواية ولتطورها، وكان سبب الرفض الأساسي أنها تستفيد وتحاكي القص الشعبي أو تخضع لذوق القراء(٥٣). وفي المقابل اعتبرت العودة إلى التراث الرسمي في (حديث عيسى بن هشام) تمهيداً للنشأة والاعتماد على التقاليد الأوروبية (في زينب) محققه لهذه النشأة(٥٤).

وهكذا نجد أنفسنا نعود مرة أخرى إلى الدورة ذاتها التي بدأها جيل الرواد لنكرس وجهات نظرهم نفسها على نحو أو آخر، ولنقع في الخطأ الأساسي نفسه؛ ألا وهو إمكانية نقل الشكل من زمان أو من مكان، إلى مكان وزمان آخرين، وملئه بمضمون هذا الزمان/ المكان الآخر، وهذا التسليم ـ بهذه المقولة الأساسية ـ نابع فيما اعتقد من تبعية البنية الذهنية لنقادنا، مثلما لروادنا الأدباء معًا، وهما معًا أبناء طبقة واحدة هي التي قادت بفئاتها المختلفة (تطورنا) الاجتماعي والثقافي الحديث بصفة عامة.

إن بنية التبعية، هي بنية ينفصل فيها الإنتاج عن الاستهلاك(٥٥). وبمعنى آخر، فإن الذهن التابع، سواء كان فردياً أو اجتماعيًا، هو ذهن يتصور إمكانية سد الاحتياجات بنقل الحلول من زمن آخر أو مكان آخر، دون بذل مجهود في إبداع هذه الحلول من الداخل، وعلى نحو يناسب هذه الاحتياجات. بل لعلنا نوغل فنقول إن هذه البنية الذهنية التابعة، هي بنية لا تدرك أصلاً احتياجاتها بعمق، بقدر ما تستسلم لآخر يقدر لها هذه الاحتياجات ويفرضها عليها.

إن معظم روادنا ونقادنا ـ حتى الجادين منهم ـ قد وقعوا في أحبولة الموازاة بين التطور الأوروبي الحديث والتطور العربي، وانطلاقًا من مقولة، لاشك أنها صحيحة، ترى أن الرواية

هى نتاج المجتمع الرأسمالى، كما حدث بوضوح فى أوروبا الحديثة(٥٦)، تصور أبناء طبقتنا البرجوازية، أننا، مادمنا نمتلك هذه الطبقة والمجتمع، فمن الطبيعى أن تنشأ لدينا رواية وتتطور، ورغم أن هذا الإطار النظرى صحيح، فإن جزئية محددة فيه قد غابت عن نقادنا، ومن أدركها منهم فى مرحلة غابت فى مراحل أخرى، كما رأينا لدى فيصل دراج وعبد المحسن بدر. هذه الجزئية، هى أن تطورنا الحديث ليس رأسمالياً بالضبط، كما أن برجوازيتنا ليست برجوازية بالضبط، وأن مجموعة من السمات الفارقة تميز هذا التطور عن مثيله الأوروبى، وهذه الطبقة عن مثيلتها الأوروبية، وأبرز هذه السمات، هى أن تطورنا الحديث ـ بقيادة هذه الطبقة ـ قد تم منذ البداية تحت هيمنة المستعمر الغازى، سواء كان تركيًا أو أوروبيًا، مما جعل هذا التطور مفروضًا من الخارج، وملائمًا لمصالح المستعمر أكثر من ملاءمته لمصالحنا نحن، ولتطورنا الطبيعى الذى كنا نحتاج إليه.

إن الدراسات الحديثة تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك، أن فترة الخلافة التركية، مع ما واكبها من تطورات فى الظروف العالمية، قد أحدثت توقفًا حاداً فى تطورنا الاقتصادى/ الاجتماعى، وأن هذا التطور الذى بدأ مع عصر محمد على قد وجه من قبل مصالح محمد على نفسه أولاً ثم من قبل المصالح الفرنسية والإنجليزية بعد ذلك، لتظل أسواقنا مفتوحة لاستقبال البضائع الأوروبية، وأن هذا التوجه مثلما شمل الاقتصاد (وخاصة الزراعة) شمل التعليم والطباعة والصحافة(٥٧)، وغيرها من مجالات الحياة، التى لا يمكن استثناء الأدب والفن منها، بحكم أن منتجى هذا الفن والأدب هم أبناء الطبقة نفسها، وخضعوا فى تعليمهم وفى حياتهم للتوجه ذاته، بحيث إنه حتى ثورتهم ضد المستعمر خضعت لتوجيه المستعمر نفسه، كما رأينا فى نص هيكل فى بداية هذه الدراسة. كنا ضدهم؛ لأننا كنا نريد أن نكون مثلهم.

على هذا النحو أتصور ـ مع كثير من المقولات الجزئية التى قدمها بعض نقادنا ـ أن تبعية مجتمعنا وخاصة طبقته الوسطى عاقت كتابنا عن إنتاج رواية حقيقة، بل رواية تابعة مشوهة كما أوضحت تحليلاتنا المفصلة فيما يلى من الفصول، كما أنها منعت نقادنا من أن يدركوا هذه الأزمة.. أزمة الهوية الروائية وتصوروا أنه من الممكن نقل شكل قديم أو أوروبى ليحقق لنا هذه الهوية الروائية، مع أن الكثير منهم تقوم أصوله النظرية على أن

الشكل لا يمكن إلا أن يكون نتاجًا للمضمون الذى هو نتاج أيضًا للتطور الاجتماعى. ومعنى هذا التصور هو غياب الفهم الحقيقى لسوسيولوجيا الشكل، تلك التى نادى بأهمية الوعي بها منذ فترة مبكرة عبد الله العروى(٥٨) . هذا الفهم الذى يقول بأن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق في الأدب، وأن محتوى شكل جماعة ما لابد أن يتحقق فى إنتاجها الفنى، كى يستحق أن يطلق عليه حقًا إنتاجها هى الكامل والأصيل.

وفى هذا السياق تصبح إشارة باختين إلى أهمية أشكال القص الشعبى فى نشأة الرواية الأوروبية بالغة الدلالة، وهى نفسها الإشارة التى سبق أن رأيناها عند عبد المحسن بدر، وإن كان قد عاد لينقضها. وأهميتها البالغة تكمن فى أن هذا الأدب الشعبى، وخاصة الحى والممارس والمعيش والفاعل، هو أكثر الآداب قربًا لمحتوى شكل الجماعات ، وفيه تجسيد لملامح أساسية غائرة من هويتها الممتدة والمتطورة. والتواصل معه، من خلال أشكاله، ومحتواها، كان قادرًا على أن يحقق لنا أشكالاً روائية حقيقية، وليست تابعة. ولذلك فليست مصادفة أن يكون واحد من أكثر الروائيين العرب أصالة فى إنتاجه الروائى وانتمائه الفكرى، هو من أندر كتابنا إدراكًا لهذه الأزمة. يقول عبد الرحمن منيف:

«إن اعتماد التقنيات الغربية وحدها، واعتبارها النماذج التى يجب الوصول إليها، من حيث الأشكال والموضوعات، لا يؤدى بالضرورة إلى الحداثة الروائية. وربما العكس هو الاحتمال الأقوى. وقد لاحظنا أن طيغان الروح الغربية على الرواية العربية، أوقعها فى حالة من الارتباك، وجعلها تتأخر فى اكتساب خصوصيتها وملامحها المميزة. وقد ساهم النقد الروائى أيضًا فى حالة الارتباك هذه، لأنه كان يرى الرواية العربية من خلال المقاييس الغربية وحدها، ومن خلال نماذج محددة بالذات، الأمر الذى دفع بعدد من الروائيين إلى تقليد هذه النماذج، أكثر من محاولة البحث عن صيغة روائية خاصة بهم، وربما كان بعض التراث عاملاً مساعدًا فى الوصول إلى هذه الخصوصية»(٥٩) .

الهوامش:

* نشرت الطبعة الأولى من هذا الفصل بمجلة المدى، دمشق، العدد العاشر، يوليو ١٩٩٥ .

(١) فاروق خورشيد، صحيفة الأخبار، القاهرة، عدد ١٩٨٦/٨/١٣ . وهذا الرأى هو الأساس فى كتابيه فى الرواية: الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط٣. ١٩٨٢ ، الأصول الأولى للرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢ . وراجع المناقشات المتعددة التى دارت حول وجهة نظره فى:

ـــ عبد المحسن طه بدر، فى الرواية العربية، مجلة الشهر، مارس، ١٩٦٠ ، ص١٨ .

ـــ محمد مندور، فن القصة بين العرب القدماء والغرب، صحيفة الجمهورية، ١١ إبريل ١٩٦٠ .

(٢) يحيى حقى، فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ ، ص٢ .

(٣) إسماعيل أدهم، إبراهيم ناجى. توفيق الحكيم. ص١٧ . نقلاً عن أحمد الهوارى: نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٨ ، ص١٣٧ .

(٤) محمود تيمور، فن القصص، القاهرة ١٩٤٥ ، ص٤٩ .

(٥) إبراهيم المصرى، حول التأليف القصصى، الفجر، ١٤ يناير ١٩٢٦ ، نقلاً عن أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى، دار المعارف، مصر ١٩٧٩ ، ص١٩ ـ ٢٠ .

(٦) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار المعارف بمصر، ط٤ ، ١٩٧٨ ص٧٥ .

(٧) على (ناقد مجلة السفور)، مناظر وأخلاق ريفية، السفور، عدد ١٩١٥/٩/١٧ . نقلاً عن الهوارى؛ مصادر نقد الرواية. مرجع سابق، ص٨٣ ـ ٨٤ .

(٨) نفسه، السفور، العدد ١٩١٥/٩/٢٤ ،. عن المرجع نفسه ص٨٥ .

(٩) نفسه، السفور، العدد ١٩١٥/٩/١٧ ، عن الهوارى ص٨٣ ـ ٨٤ .

(١٠) عيسى عبيد، إحسان هانم، ص هـ. د. نقلاً عن الهوارى نقد الرواية، ص ١٤١ .

(١١) عيسى عبيد، نفسية الكاتب المصرى، السفور، ١٩٢٢/٤/٢١ ، نقلاً عن الهوارى، المرجع السابق، ص ١٤٣ .

(١٢) خليل مطران، المجلة المصرية، العدد الأول، غرة يونيو ١٩٠٠ ، عن الهوارى، المرجع السابق، ص ٧٢ ـــ ٧٣ .

(١٣) يحيى حقى، فجر القصة المصرية، ص١٧ .

(١٤) شحاتة عبيد، درس مؤلم، ص . هـ د. نقلاً عن الهوارى، المرجع السابق، ص ١٤٦ .

(١٥) نقلاً عن الهوارى، مصادر نقد الرواية، ص٦٣ وما بعدها.

(١٦) هيكل، ثورة الأدب، مرجع سابق، ص ٩٠٨ .

(١٧) نفسه، ص ٨٣ ، وما بعدها.

(١٨) نفسه، ص ١٠٦ .

(١٩) نفسه، ص ١٣١ .

(٢٠) فى آخر الكتاب ص٢١٥ يدعو هيكل إلى إحياء الحضارة التى يفضل أن يسميها إسلامية وليست عربية أو شرقية.

(٢١) توفيق الحكيم، الرواية أصيلة... فى التراث العربى، صحيفة الأخبار، القاهرة، عدد ١٩٨٦/٨/٦، ص ٩.

(٢٢) يحيى حقى، فجر القصة المصرية، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢٣) نفسه، ص ص ٥٩ – ٧٥.

(٢٤) نعمان عاشور، معالم القصة المصرية، مجلة الفجر الجديد، عدد ٦، فبراير ١٩٤٦، نقلاً عن أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية، مرجع سابق ص ٣٩.

(٢٥) راجع: أحمد الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى، دارالمعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٦، ص ٢٤٨ – ٢٨٨.

(٢٦) على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٤، ص ٤،١٢ـ ١٣، ١٩ـ ٢٠.

(٢٧) محمود العالم، رحلة الرواية المصرية من المويلحى إلى نجيب محفوظ، المصور، عدد ١٩٦٤/١٠/٢.

(٢٨) شكرى عياد، الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٢٩) الهوارى، نقد المجتمع، مرجع سابق، ص ١٧.

(٣٠) نفسه حيث يحيل إلى محاضرة د. شكرى عياد عن القصة المصرية والمجتمع المصرى فى نصف قرن فى كتابه «الأدب فى عالم متغير» مرجع سابق.

(٣١) الهوارى، نقد المجتمع، ص ١٤٢– ١٤٣، والإشارة إلى حديث شكرى عياد فى كتابه «القصة القصيرة فى مصر» وهذه النتائج توصل إليها من قبل على الراعى فى كتابه دراسات فى الرواية المصرية، مرجع سابق، ص ١٩، ويتفق معها الكثيرون ومنهم على سبيل المثال، عصام بهى فى «حديث عيسى بن هشام، مجتمع متغير والثقافة متغيرة» مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٦. عدد ٤، سبتمبر ١٩٨٦، ص ١٣٠.

(٣٢) الهوارى، نقد المجتمع، ص ١٧٧.

(٣٣) نفسه، ص ٥١.

(٣٤) نفسه، ص ١٤٦.

(٣٥) محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥.

(٣٦) نفسه، ص ١١٥.

(٣٧) أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد السادس، سبتمبر ١٩٨٦، ص ١١٩.

(٣٨) فيصل دراج، الحداثة والوعى التاريخى، قراءة عبد الله النديم ومحمد المويلحى، مجلة قضايا وشهادات، قبرص، العدد الثانى صيف ١٩٩٠، ص٨٣.

(٣٩) نفسه.

(٤٠) نفسه، ص ٩٢.

(٤١) نفسه، ص٨٣.

(٤٢) نفسه، ص٧٨.

(٤٣) مجلة الطريق اللبنانية، عدد ٤/٣، أغسطس ١٩٨١، ص٢٢.

(٤٤) نفسه، ص٥٢.

(٤٥) نفسه، ص٤١.

(٤٦) رشاد رشدى، المويلحى ومغامرات عيسى بن هشام، آخر ساعة، ١٩٥٤/٣/٣١، نقلاً عن الهوارى: نقد المجتمع، مرجع سابق، ص ٢٨٤ .

(٤٧) إنجيل بطرس سمعان، دراسات فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٧.

(٤٨) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص٢٩، نقلاً عن محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص٢٢٤ ـ ٢٢٥.

(٤٩) الهوارى، نقد الرواية، ص١١٧.

(٥٠) عبد المحسن طه بدر، تطور العربية فى مصر، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص٢١١، وراجع أيضًا صفحات ٦، ١٩، ٣٩.

(٥١) المرجع نفسه والصفحة.

(٥٢) عبد المحسن طه بدر، حركات التجديد والتطور فى كتاب حركات التجديد فى الأدب العربى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ص ١٦٥.

(٥٣) راجع عن هذه النصوص: سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية، مطبعة النهضة، القاهرة ١٩٨٩، الفصل الخاص بالرواية فى مصر. ومن المؤسف أننا لم نستطع ـ حتى الأن ـ العثور على نص البوقر قاصي، الذى نتصوره ـ من خلال ما كتب عنه ـ أنه أهم هذه النصوص.

(٥٤) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، ص ٧٩. وراجع أيضاً: عبد القادر القط، الرومانسية بين زينب وشمس الخريف.، مجلة الشهر الشهر، يونيو١٩٥٨، نقلًا عن الهوارى، مصادر نقد الرواية، ص ٩٧. وعبد الرحمن باغى، الجهود الروائية من سليم البستانى إلى نجيب محفوظ، دار العودة بيروت ١٩٧٣، ص١٧٣.

(٥٥) عصام خفاجى، مجلة الطريق، بيروت، ع٥/٦، ديسمبر ١٩٨٨ ص١٧٠.

(٥٦) راجع عن نشأة الرواية الأوروبية: كوزينوف وآخرون، نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٨، ص٢٢٥ وما بعدها. وميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربى، بيروت ١٩٨٢. و Luckas: La theorie du Roman. Editions Gonthier. Paris 1963.

(٥٧) راجع ليموتى ميتشل، استعمار مصر، ترجمة بشير السباعى وأحمد حسان، دار سينا، القاهرة، ١٩٩٠ وبيترجران: الأصول الرأسمالية للإسلام، ترجمة محروس سليمان، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٢.

(٥٨) عبدالله العروى، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عنانى، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٠، ص٢٧٥ وما بعدها.

(٥٩) عبد الرحمن منيف، ملاحظات حول الرواية والحداثة، مجلة قضايا وشهادات، ع٢، مرجع سابق، ص٢١٥.

الفصل الثالث

محتوى الشكل
فى حديث عيسى بن هشام

[illegible]

يحتل كتاب «حديث عيسى بن هشام» مكانة خاصة فى تاريخ العقل العربى الحديث، وهو منذ صدر سنة ١٩٠٧ يلقى اهتماماً متزايداً من قبل القراء[١] والدارسين، وصل إلى حد تأليف كتب كاملة لدراسته خصيصاً، كما هو الحال فى كتاب أحمد الهوارى «نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام»[٢]، وكتاب محمد رشيد ثابت «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام»[٣]. ولا شك أن اهتمام القراء بالكتاب، كان نابعاً من الصورة النقدية الفكرية التى قدمها المجتمع المصرى فى أواخر القرن الماضى، وأغلب الظن أن هذه الصورة كانت ـ بجانب الأسلوب اللطيف ـ وراء قرار وزارة المعارف بتدريس الكتاب لطلابها، كما أنها كانت، أيضاً، محور اهتمام معظم الدارسين بالكتاب، إذ إنهم رأوا أن هذه الصورة هى أهم ما فى الكتاب، غير أن الاهتمام بصورة المجتمع فى «حديث عيسى بن هشام»، لم يكن وحده هو الذى شجع الدارسين، فقد كانت الملامح القصصية مصدر اهتمام آخر تناولته المقالات والدراسات. ورغم أن معظم الآراء ترى نقصاً واضحاً فى هذه الملامح القصصية، فإن تصنيف الكتاب، باعتباره أول رواية، أو، على الأقل، أول نص قصصى فى الأدب العربى الحديث، هو تصنيف شائع أيضاً. إن نقاد «حديث عيسى بن هشام»، وغيره من نصوص مرحلة النشأة فى الرواية العربية الحديثة»[٤]. كانوا ـ فى الغالب ـ يقيمون حكمهم على النص من خلال دراسة أحد جانبيه: المضمون الاجتماعى، أو الشكل الفنى، عازلين أحدهما عن الآخر، وهذا ـ فيما نرى ـ أساس غير دقيق للدراسة ولا يمكن أن يكون شاملاً. ونظراً للأهمية الخاصة لنص المويلحى، فقد رأينا أنه جدير بدراسة جديدة، تنطلق من منظور جديد، سبق أن أسميناه «محتوى الشكل»[٥]، وهذا المنظور يرى أن محتوى النص ليس سابقًا عليه ولا منفصلاً

عنه، فالنص شكل دال أو شكل ذو محتوى. ومن هنا، فإن مهمة الدارس هى تحليل التشكيل الجمالى للنص واكتشاف علاقاته الداخلية، باعتبارها علامات دالة على علاقات ومصالح اجتماعية كامنة فى داخل النص، ومتصلة فى الوقت ذاته بالبيئة الاجتماعية، وبهذا المنظور نأمل فى أن تستطيع دراسة النص أن تقدم تقويماً حقيقياً له، يكشف موقعه الحقيقى فى تاريخ الأدب العربى الحديث، وخاصة نشأة الرواية.

ـ ١ ـ

درج النقاد والدارسون على أن يروا فى «حديث عيسى بن هشام» صراعًا بين المقامة والرواية. والكتاب بالفعل يغرى على ذلك منذ غلافه، وهو عادة ما يكون أول ملامسة تصافح عين المتلقى، وتساهم فى تحديد توقعاته لما سيقرأ بالداخل.

عنوان الكتاب مكون من شقين: «حديث عيسى بن هشام» بحجم كبير، ثم «أو فترة من الزمن» بحجم أصغر، وإذا كان الشق الأول يحيل مباشرة إلى راوى مقامات بديع الزمان الهمذانى الشهير، بما يعنى أننا نتوقع عملاً مقامياً كما أشار النقاد السابقون، فإن الشق الثانى: «فترة من الزمن» يمكن أن يشير إلى ماهية الرواية، باعتبار أنها أحداث تدور فى فترة من الزمن، و تؤدى (أو) وظيفة البدل أو التساوى بين الشقين. غير أن هذا التساوى ليس مطلقاً كما قلنا؛ بسبب الحجم الأكبر الذى شغله الشق الأول فى الطباعة.

وإذا كان العنوان قد حدد لنا ماهية الكتاب منذ اللحظة الأولى، وسوف نكتشف مدى دقته فى هذا التحديد على ضوء الكتاب ذاته، فإن المؤلف لم يكتف بهذا، بل حرص على أن يحدد لنا ـ بطريقة غير مباشرة ـ وظيفة الكتاب أيضاً منذ الغلاف، إذ بعد اسم المؤلف أو المنشئ يكتب المأثور الشهير: «كان النبى عليه الصلاة والسلام يمزح ولا يقول إلا حقاً».

وكما فى طبيعة الكتاب أو ماهيته، تقوم هنا أيضًا ثنائية بشأن وظيفته، فالنبى كان يمزح ولكنه يقول الحق حتى وهو يمزح، ثمة ثنائية الحق/ المزاح، ولكنها هنا لا تجمع بين مترادفين، وإنما منفصلان ظاهريًا، أما فى العمق فيتحكم أحدهما فى الآخر، يتحكم الحق فى المزاح، ونحن نفترض أن وضع المؤلف لهذا المأثور على هذا النحو ليس خاليًا من

الدلالة، وإنما يشير إلى محتوى واضح هو أنه سيتبع سنة الرسول من ناحية، مما يعنى نهجًا فى الحياة، وليس فقط في الكتابة. ومن ناحية أخرى، أنه سوف يقدم لنا الضحك والفكاهة والتسلية ولكن بقصد قول الحقيقة.

المؤلف نفسه لا يتركنا نهبًا للتأويلات؛ إذ يسارع فى مقدمة الطبعة الرابعة، بعد الإهداء الموجه إلى جملة من الإصلاحيين إلى توضيح هذه الوظيفة، فبعد الحمد والصلاة على النبى وآله يقول:

«وبعد، فهذا الحديث ـ حديث عيسى بن هشام ـ وإن كان فى نفسه موضوعًا على نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة فى ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها، والفضائل التى يجب التزامها»(٦).

وهكذا يرادف المويلحى بين التخيل والتصوير والخيال فى مواجهة الحقيقة؛ الثنائية مرة أخرى، ولكن مع تغلب طرف الحقيقة دائمًا، بهدف الإصلاح؛ أى شرح الأخلاق ووصف النقائص والفضائل، (ومرة جديدة ثنائية الشرح والوصف، مترادفان متجاوران، ثم النقائص والفضائل نقيضان متجاوران فى إطار ثنائية جديدة):

وإذا اعتبرنا أن ما ورد فى المقدمة شرحًا للإشارة إلى الوظيفة الواردة على الغلاف، يصبح من حقنا أن نرادف بين أطراف الثنائيات، فمن البديهى أن الحق فى المأثور، يرادف الحقيقة فى المقدمة، والمزاح يمكن ـ إذن ـ أن يرادف التخييل والتصوير والخيال، وهنا يجوز لنا وللدارسين الآخرين أن نربط بين هذه الثنائية المحددة لوظيفة الكتاب، والثنائية المحددة لماهيته: المقامة والرواية، بحيث تصبح الحقيقة والإصلاح وظيفة للمقامة، والتخييل والتصوير والمزاح ـ أى التسلية ـ وظيفة للرواية، وهنا نجد نوعًا من التخييل للوظائف المعروفة فى ذلك الوقت للمقامة والرواية.

ففى الوقت الذى عرفت فيه المقامة بأنها فن زخرفة وفكاهة، يجعلها المويلحى فنًا إصلاحيًا، وهذا إدراك جديد للمقامة يبدو أنه كان قد بدأ ينتشر، منذ بدأ الاهتمام ببعث المقامة لدى الإحيائيين ومنهم إبراهيم المويلحى وحافظ إبراهيم والمؤلف وغيرهم.

وفى الوقت الذى يشير فيه التحليل السابق إلى إلصاق وظيفة التسلية والتخييل (الكذب هنا) بالرواية، نجد أن الهوارى يشير إلى أن وظيفة الرواية عند المويلحى لا تخرج عن نطاق الغاية الاجتماعية والأخلاقية: النقد والإصلاح[٧]، وهى إشارة تنطلق من تسليم الهوارى بأن «الحديث» هو رواية بالفعل، ومن عدم إدراك للجانب الصراعى فى تكوين الكتاب وفى وظيفته، ومع ذلك فإن النتيجة التى يصل إليها بشأن مهمة الفن عند المويلحى تظل صحيحة؛ إذ يقول: «يكشف حديث المويلحى فى المقدمة عن أنه لا يختلف فى نظرته لمهمة الفن عامة عن مفهوم النقاد التقليديين، فالغاية الاجتماعية والأخلاقية عندهم جميعاً هى مبدأ «المنفعة» وإن اتخذوا من مبدأ «اللغة» وسيلة لتحقيق غايتهم. على أن مبدأ المنفعة وإن كان غايتهم الأخلاقية فهو أيضاً الغاية الجمالية للفن عندهم، فالمتعة ركيزة أو محور يقوم عليها الفكر الاجتماعى لهؤلاء النقاد التقليديين ويحدد نظرتهم لمهمة الفن عموماً»[٨].

هذه النتيجة صحيحة بشأن مهمة الفن بصفة عامة، وعليها نستطيع القول بأن المويلحى ما كان يعتبره فى أعماقه ـ التخييل/ المزاح ـ فناً مثل غيره من كبار المثقفين الإحيائيين والإصلاحيين، ومن ثم فإن الرواية ـ هنا ـ لا تصبح فناً إلا إذا اعتبرت وسيلة «لذية» للغاية الكبيرة، المنفعة والحقيقة، التى تحملها المقامة ـ بصفة أساسية ـ فى الكتاب.

ومع ذلك فإن هذا التعديل فى الوظائف يشير إلى نوع من اللبس فى المفهوم، ربما كان قد بدأ منذ شبه الطهطاوى فى مقدمته لرواية «وقائع تليماك» الرواية بالمقامة بوصفهما فنين إصلاحيين؛ إذ يقول: «ومن المعلوم أنها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية فى صورة مقالات... فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم... لما اشتملت عليه من المعانى الحسنة مما هو نصايح للسلاطين والملوك وبها لسائر الناس تحسين السلوك تارة بالتصريح والتوضيح وأخرى بالرمز والتلويح»[٩].

وهذا اللبس نفسه نجده فى نص قريب تاريخه من تاريخ النص السابق للشيخ محمد عبده فى الوقائع المصرية[١٠]، عن أقسام المؤلفات المتداولة بين أيدى المصريين، يقول فيه: «ومنها الكتب الأدبية وهى ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، ومن هذا القبيل: كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية وكتب الرومانيات (هى المخترعة لقصد جليل كتعليم الأدب وبيان أحوال الأمم والحث على الفضائل والتنفير من الرزائل) ككتاب كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء والمرزبان والتليماك والقصة التى تترجم فى جريدة الأهرام».

ورغم أن النص لا يذكر المقامات، إلا أنه يضع القصص القديمة والروايات الحديثة فى إطار «الرومانيات» والتى ـ غالبًا ـ جمع للمصطلح الفرنسى Roman، ذات الوظيفة الإصلاحية الواضحة، وهذا التحديد ينفى ـ بالطبع ـ الروايات المسلية أو المزاحية حسب تعبير المويلحى. ومن ثم، فإن اللبس الوارد عند المويلحى يزيد الخلط بين المفاهيم والوظائف، وربما وشى بنزوع مقصود لدى المويلحى لإدخال التسلية، المغضوب عليها من قبل المثقفين، فى نطاق الكتابة المقبولة لديهم دون أن تكون مقصودة لذاتها، وإنما لخدمة الغاية التى يرتضونها. غير أن هذا القصد الواعى شئ، والإيمان العميق بدونية هذه التسلية (ونوعها الروائى) شئ آخر، مما يشكك إلى حد كبير فى مدى جدية وجود الرواية بالمفهوم الحقيقى فى الكتاب

ـ ٢ ـ

يبدو الصراع بين المقامة والرواية أوضح ما يكون على مستوى لغة الكتاب، وقد يكون أكثر صحة القول بأنه صراع واضح بين الأسلوب التراثى القديم والأسلوب الحديث. يتبدى هذا الصراع على مختلف المستويات اللغوية بدءاً من الجملة وحتى الفقرة فى النص وعلى مستوى الجملة، والعلاقة بين الجمل، نلاحظ أن الكتاب يكثر بصفة عامة من الحيل البلاغية المعروفة مثل السجع والجناس والطباق والتوازن فى تقسيم الجمل. أما على مستوى الفقرة، فهو يكثر من الاستشهاد بالنصوص التراثية وأبرزها الشعر، وخاصة فى مواقف الاستعبار والأتعاظ والحاجة إلى الاستشهاد وتأكيد الكلام. ومن ثم، فإن هذه الاستشهادات ترد كثيراً وفى مواضع متعددة وعلى لسان مختلف الشخصيات، وإن كان أغلبها يأتى على لسان الراوى عيسى بن هشام، هذا بالإضافة إلى الأحاديث النبوية والآيات القرآنية أو أجزاء منها، كذلك يمتد تأثير الشعر إلى داخل اللغة النثرية حيث نجد أجزاء من أبيات، أو صوراً شعرية فى داخل العبارة النثرية بحيث يمكننا القول إن هذه المظاهر التراثية منتشرة انتشاراً واضحًا فى مختلف أجزاء الكتاب.غير أن هذا الانتشار لم يصل إلى حد السيطرة الكاملة على اللغة، وإلا لما بدر الصراع، ولكنه يزيد فى مواقع وينقص فى مواقع(١١)، بحيث نستطيع أن نرى وجوده يتقلص كلما انتقلنا من الوصف إلى السرد، ومن السرد إلى الحوار،

ففى الوصف تكثر المحسنات البديعية والاستشهادات التراثية كثرة واضحة (والوصف يرد أساسًا على لسان الراوى). أما فى السرد فإن هذه المحسنات والإستشهادات تقل ولكنها لا تزول، وهى فى الحوار أقل، وإن لم يخل أيضًا من أمثال هذه الوسائل. ولعل أغرب مثال يمكن أن نجده فى الكتاب، هو أن الكاتب يجعل الراقصة ـ فى حديثها ـ تتحدث مستخدمة السجع والجناس ومختلف الحيل البلاغية تقول:

«زعموا أن فتى كان يهوى فتاة وتهواه، فعاشا تحت جناح الحب زمناً سعيداً، ثم طرأ على الفتى سفر يبعده عنها فى جلب المال، وجاءت ساعة الوداع، فانهملت العبرات وتوالت الزفرات، وأقسمت له بأن العيش لا يطيب لها من بعده، وأن الموت أهون عليها من بعده، وسألته أن يبقى عندها أثراً منه تتعلل به فى غيابه ساعة الحنين، وتشم منه ريحه وقت هيام الذكرى، قال لها سأترك لك بضعة منى، وأنتزع لك أثراً من بين لحمى ودمى، إلخ»[١٢].

وهذا الحديث الذى لا يقع فى إطار الوصف وإنما فى إطار السرد على لسان الراقصة لا ينجو من هذه المحسنات، وربما كان مبرر ذلك، هو أنه حديث غير مباشر وليس حديثها المباشر، غير أن هذا التبرير لا يصلح؛ حيث يفترض أن يكون الراوى قادراً على نقل المستوى اللغوى للشخصية، وهذا ما لم يحدث فى هذا الكتاب، ذلك أن الشخصيات، سواء تكلمت مباشرة أو على نحو غير مباشر، لا تحمل خصائص لغوية تميزها عن غيرها بأى حال من الأحوال.

إن هذه الظواهر الموجودة مع بعضها جنبًا إلى جنب تشير إلى عدم قدرة الكاتب على إنجاز الأسلوب الروائى، والوقوع فى أسر الاستخدامات التراثية والتى استخدمتها جميعًا المقامة، وإن كانت قد وجدت فى مجمل الاستخدامات التراثية للغة، بحيث أن وجودها فى موقعها أدى إلى (حجز) اللغة عن تدفقها ومنعها من أن تكون أداة صالحة لنقل المواقف الدرامية التى حفل بها الكتاب، وإن لم تمنع من تجسيد الحس الفكاهى العالى، الذى صاحب المواقف الدرامية، بحيث يمكننا القول بأن الهدف النقدى (الذى يكمن وراء السخرية) تغلب ـ فى الاستخدام اللغوى ـ على الهدف الفنى (الذى يكمن وراء صنع المواقف الدرامية وتنميتها)، ويمكننا أن نجد فى الكتاب عشرات المواقف التى يتدخل فيها

الوصف المحمل بالحيل البلاغية ليعوق السرد، أو ليحول السرد إلى مجرد أوصاف متتابعة خالية من الحركة والنمو.

والحقيقة أنه قد يكون ظلماً للمؤلف إذا اعتبرنا أن هذا الصراع هو مسؤوليته تماماً ما لم ننتبه إلى أن الكتاب قد كتب فى مرحلة انتقالية حرجة على المستوى اللغوى مثلما على بقية المستويات، الانتقال فيها كان مركباً، فمحاولة الخروج من ركاكة العصر المملوكى العثمانى لم تكن قد انتهت بعد، وقد كان الخروج منها ـ عند المثقفين ـ إلى العربية الفصحى القديمة، التى رأيناها فى الكتاب، وكانت المرحلة الجديدة من الانتقال إلى اللغة العربية المعاصرة ـ لغة الصحافة والأدب ـ الخالية من الحيل البلاغية، والتقعر فى بدايتها تقريباً، بحيث يمكننا القول بأن الوصول إليها لم يكن أمراً ميسور المنال بعد، ولعل فى الكتاب نفسه ما يشير إلى هذا الانتقال فى الكثير من المواقع ومنها مثلاً هذا الحوار بين الراوى والباشا:

«**عيسى بن هشام**: ليس هذا الذى تراه بأمير ولا بعظيم من عظماء الأمة، وإنما هو أحد أبناء الفلاحين أرسله أبوه إلى المدارس فنال الشهادة فاستحق النيابة فتولى فى الأمة ولاية الدماء والأعراض والأموال.

الباشا: نعمت المنزلة عند الله منزلة الشهادة، والشهيد فى الجنة أعلى الدرجات، ولكن كيف تتصور عقولكم ـ وأظنكم فقدتموها ـ أن تجتمع الشهادة فى سبيل الله والحياة فى الدنيا لأحد من الناس؟

عيسى بن هشام: اعلم أن هذه الشهادة ليست بشهادة الجهاد، بل هى ورقة يأخذها التلميذ فى نهاية دروسه ليثبت بها أنه تلقى العلوم فيها، وقيمتها لمن يريد الحصول عليها ألف وخمسمائة فرنك فى بعض الأحيان»(١٣).

ولقد أراد المؤلف ـ عبر هذه السخرية ـ أن يشير إلى الصراع الانتقالى فى الدلالة اللغوية للمفردات خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وفى مواقع أخرى إشارات للتدخلات الجديدة التى أخذت تغزو اللغة العربية من اللغات الأوروبية، وخاصة الفرنسية، وذلك لدى أوساط الكبراء والقضاة والمحامين والموظفين... إلخ، بحيث نستطيع أن نجد

جملة واحدة فى تركيبها أربع لغات على سبيل المثال، وهى تداخلات عاقت ـ بالتأكيد ـ حسم الصراع الأول بين الفصحى والعامية بحيث نجد فى الكتاب ما يشير إلى استمرار الصراع بين العامية والفصحى، كما فى هذا المثال:

«**الزائر الثانى**: ما علينا، ولكن قل لى: هل لاتزال على وعدك معنا فى التوجه إلى صاحبنا لمشاهدة الرقص البلدى مع فلانة المشهورة؟

النائب: أسألك المسامحة فإنه لا يمكننى ذلك. أولاً، لأن هذا الرقص الذى يعجب أولاد البلد والفلاحين لا يعجبنى، وثانيًا، لأنى دعوت «مادموازيل» فلانة «المشخصة» فى «الأوبرا» مع فلان وفلان المشخصين لتناول الغذاء فى الأزبكية عند «سانتى»، وسنذهب بعد ذلك إلى «خان الخليلى» و«قصبة رضوان» و «مقابر الخلفاء» وبعض الأماكن القديمة من البلد للتفكه والتسلى»(١٤).

وفى هذا النص، بالإضافة إلى التدخل الواضح للمفردات الغربية، نجد نوعا من القلق فى تحويل العامية إلى الفصحى فى قوله «أسألك المسامحة» وربما كان قلقًا فى ترجمة المعنى الفرنسى «S`il vaus plait» وهو ليس فى الحقيقة نقلاً فقط عن اللغة الواقعية، وإنما هو تدخل واضح من المؤلف، كنوع من التهكم على هذه الشخصية كما هو واضح من النص بصفة عامة، غير أن هذا التدخل من المؤلف (وليس من الراوى؛ لأن هذا حوار مباشر) يشير إلى درجة عالية من قمع الشخصية المتحدثة بفعل استخدام كلمتى فلانة وفلان الواردتين فى النص، بحيث يفقد أية دلالة خاصة به، فيما عدا دلالة السخرية التى يريدها المؤلف.

إن مثل هذا النص، وهو كثير فى الكتاب، يشير إلى حرص المؤلف على نقل لغات الفئات الاجتماعية (القاهرية)، ولكن منهج المؤلف ينفى تمامًا أية شبهة لما يمكن أن يكون ديالوجية بالمعنى الباختينى، حيث إن إعطاء المؤلف الكلمة لهذه الشخصيات، لم يكن نوعًا من الديمقراطية، التى يسمح فيها لكل شخصية أن تتحدث بلسانها، رغم أن هذا قد حدث فى بعض الأحيان، ولكنه حدث بطريقة منظمة تمامًا، بحيث يكون صوت المؤلف هو الصوت الطاغى المسموع، عبر مجموعة من الشخصيات المتوافقة المنظور إلى حد كبير،

يمكن القول ـ كما ستوضح الدراسة ـ أنهم فئة واحدة ذات منظور واحد هو الذى يتبناه المؤلف. ومن المهم هنا أن نوضح، أن القلق الأسلوبى الذى بدا فى الظواهر السابقة، ربما عكس قلق هذه الفئة الفكرى والإجتماعى، لأن هناك نصوصًا أخرى كتبت فى الفترة نفسها لا تحمل هذا القلق نفسه، ومنها نصوص عبد الله النديم، بل نص لأبى المؤلف نفسه إبراهيم المويلحى من «حديث موسى بن عصام»: «حدث موسى بن عصام قال:

«نشأت وما انحنت منى الأضلاع، فكنت أستقطر الأخبار من أفواه الناس، وأستقرى الآثار من كل الأجناس، وأستطلع الأنباء، وأستقصى الأشياء، وأستبطن الأحوال، وأستظهر ضمائر الرجال، فما نزلت من أترابى، ولا غادرت من أصحابى من تخطئنى سيرته أو تخفى على سريرته، وما سمعت بشئ إلا علمته، ولا عثرت على أثر إلا ترسمته.

وعلمت حتى ما أسأل واحداً عن علم واحدة لكى أزدادها

ومما زاد فى شغفى، وضاعف من كلفى، لمتابعة الارتحال، ومزاولة الانتقال، حبًا فى الاطلاع، على كل البقاع؛ قوله تعالى: «قل سيروا فى الأرض» فاتخذ الأمر بالرغبة فحلت لى الغربة، والسير فى الأرض يجعل العمر أعماراً، ويمد فى الأيام فيجعلها أدهاراً... إلخ»(١٥).

ولو أننا قارنا هذا النص بالنص الافتتاحى لعيسى بن هشام لوجدناه أقل تكلفًا بالبديع وأكثر استرسالاً، واهتماما بتقديم الشخصية والسرد قبل الوصف. مما يشير إلى أنه أقرب إلى اللغة الحديثة أو حتى القص، فهل معنى ذلك أن القلق كان خاصية أسلوبية عند المويلحى الصغير أكثر مما هى عند الكبير، أم أن المسألة أكثر تعقيداً لأنها ترتبط بتطور القلق الاجتماعى نفسه بين ما عاش الكبير وما آل إليه وقت الصغير.

ـ ٣ ـ

رأينا أن المفتاح الأساسى لبنية «الحديث» كما تعطى صفحة الغلاف ويدعم الإهداء والمقدمة، هو جمع بين طرفى ثنائية متناقضين عادة، مع تغليب لأحدهما على الآخر فى النهاية، غير أننا لا نستطيع الزعم بأن هذا التغليب يمثل انتصاراً لهذا الطرف على نحو

نهائى[١٦]، إذ يظل الصراع قائماً بين الطرفين، وهو الصراع الذى ـ سيمثل فى الحقيقة ـ كل أهمية الكتاب سواء فى بنيته أو فى موقعه الاجتماعى.

تقوم بنية الكتاب على أساس صراع واضح بين بنيتين، يبدأ منذ السطور الأولى، ففى الوقت الذى يبدأ الفصل الأول، المعنون بـ «العبرة» بصيغة مقامية معروفة «حدثنا عيسى بن هشام»، نجد أن ما قاله عيسى بن هشام ليس مألوفاً فى المقامات، ومهما بالغ مؤلف المقامة فى الخيال ـ وهو يتخيل كثيراً فى الحقيقة ـ فإنه لا يصل إلى حد بعث ميت من قبره، حتى ولو كان الأمر فى المنام، وهى حيلة ربما استفاد فيها المويلحى من قراءاته التراثية أو من قراءاته الغربية، ولكن المهم فيها هو المدى البعيد الذى نصل إليه فى عدم مماثلة الواقع، والقدرة على إنشاء نسق جديد من الخيال لم تألفه المقامة، وربما الفنون القصصية العربية الرسمية (فيما عدا رسالة الغفران ورسالة التوابع والزوابع). وهذا هو وجه الصراع الماثل فى هذه البداية.

غير أن هذا الصراع يختفى تماماً بعد هذه البداية؛ إذ لا ترى أثراً بعد ذلك لمنطق الحلم فى الكتاب، كما أن أحمد باشا المنيكلى الذى بعث من القبر، أخذ رويداً رويداً يصبح واحداً من الأحياء العاديين ويندرج فيهم تماماً.

يتبدى الصراع البنائى بين المقامة والرواية أو النثر الحديث أيضًا فى علاقة المساحات النصية بعضها بالبعض الآخر. إن وحدة المساحة النصية فى المقامة هى المقامة كلها مكتملة ومغلقة وقصيرة إلى حد ما. أما وحدة المساحة النصية فى الرواية (التقليدية على الأقل)، فهى فصول متتابعة تطول أو تقصر، وترتبط ببعضها البعض ارتباطاً تتابعيًا عليًا، أيًا كان منطق هذه العلية.

فى الحديث تقوم الوحدة النصية على اثنين وأربعين نصًا متتاليًا[١٧]، كل منها يشبه المقامة فى نواح والرواية فى نواح أخرى. كل نص من حيث حجمه يمكن أن يكون مقامة أو فصلاً من رواية، غير أن ما يجمعه بالمقامة نوع من الاستقلال النسبى القائم على انتهاء حدث جزئى، هذا بالإضافة إلى الخصائص اللغوية الأخرى التى أشرنا إليها والجمالية التى ستتوقف عندها فيما بعد. أما ما يجمعه بالرواية أو القص الحديث فهو استمرار الشخصيات

والموضوع، بحيث أن الشخصيتين الأساسيتين، عيسى بن هشام والباشا، يعمران الكتاب كله، ويعيشان كل الأحداث، هذا بالإضافة إلى بعض الشخصيات التى تعيش بعض الأحداث التى تقع فى عدة فصول مثل العمدة والخليع والصديق والحكيم، كذلك يربط بين النصوص نوع من التتابع الهش من حيث عليته، يقوم منطق التتابع فيه على التجاور، ولا يبدو ضرورياً أن يأتى هذا النص بعد السابق حتمًا. ومع ذلك، فإن هذا الترابط يفقد تمامًا ـ ولو ظاهرياً ـ فى بعض النصوص، بحيث يمكننا أن نقسم الكتاب إلى ثلاث وحدات لها قدر من الاستقلال النسبى الواضح:

١ـ **الوحدة الأولى**: تبدأ من بعث الباشا حتى مرضه ويشمل أربعًا وتسعين صفحة، بالإضافة إلى صحفتين من الطبعة الثانية فى أربعة عشرة فصلاً، تروى حركة الباشا خلال صراعه مع الراوى، ثم صراعهما مع المكارى، وصولاً إلى البوليس والنيابة والمحاكم الأهلية والشرعية حتى يمرض.

ويقوم الترابط بين فصول هذه الوحدة على نوع من الآلية؛ حيث إن كل وحدة إدارية تحيل ـ منطقياً ـ إلى الوحدة الأعلى وهكذا، ولكن هذا الترابط الآلى كاد يتوقف بعد نهاية فصل محكمة الاستئناف (ص ٤٩) فيبدو تدخل المؤلف المحكم حيث يظهر المبرر لضرورة البحث عن تمويل لمتابعة القضية فى المحاكم، فيبدأ الباشا فى البحث عن وقفه القديم، فيدخل فى دائرة أخرى بعضها أسرى والبعض الآخر إدارى. ومثلما انتهت الدائرة الأولى نهاية مفتوحة، فإن هذه الدائرة الثانية تنتهى كذلك، وإن كان أضيف إليها عنصر لم يكتشف إلا فيما بعد، وهو أسى الباشا لما آل إليه حال أحفاده، وهذا هو الذى أمرضه حقاً، لا مرضًا جسمانيًا وإنما نفسانيًا جعل الراوى يأخذه فى جولة بين الأطباء، ثم للتنزه فى المجالات المختلفة فى إطار الوحدة الثانية:

٢ـ **الوحدة الثانية**: وتمتد على مدى تسع وخمسين ومائة صفحة، بالإضافة إلى ثمانية وعشرين صفحة من الطبعة الثالثة، مقسمة إلى ثمانية عشر فصلاً، يستعرض فيها قطاعات مختلفة من المجتمع تشمل الأطباء وعلماء الدين والأعيان والتجار وأرباب الوظائف والأمراء وأبناء الأمراء. ثم مجتمع اللهو الذى يقع فى دائرة يكاد يكون له استقلال نسبى داخل هذه الوحدة؛ لأن ثمة شخصية أساسية تتملكها تمثيلاً لقطاع من قطاعات المجتمع هو

قطاع الريف ولكن منقولاً إلى القاهرة، وهى شخصية العمدة، والرابط بين فصول هذه الوحدة أقل منه فى الوحدة السابقة، باعتبار أن الخطة المعلنة هنا هى التنزه وتتبع مجالات الحياة المختلفة، وهذه الخطة تشبه أن تكون استعراضاً أقرب إلى الوظيفة الأساسية للكتاب، أى النقد والإصلاح ـ عكس الوحدة الأولى إلى حد ما ـ وتقترب منها فى هذه الوحدة الثالثة، المتمثلة فى الرحلة الأخرى، ويؤكد ذلك ما تنتهى به هذه الوحدة الثانية من فصل يكاد يكون استخلاصًا للدرس والحكمة من تلك الفصول السابقة وتمهيداً للانتقال إلى الوحدة الثالثة:

٣ـ الوحدة الثالثة: وتمتد على مساحة تسع وستين صفحة فى تسع فصول يستعرض فيها قطاعات مختلفة من مظاهر الحياة فى باريس ثم ينهيها بفصل «من الغرب إلى الشرق» يلخص فيه أيضا الحكمة الباريسية والنصيحة التى يمكن بها علاج الآفات التى رصدها خلال الكتاب كله ولخص أسبابها فى فصل المدنية الغربية فى نهاية الرحلة الأولى.

ويبدو الرابط بين فصول هذه الوحدة ضعيفاً إلى حد كبير، أقرب إلى الحال فى الوحدة الثانية، بحيث يتغلب الهدف التعليمى/ الشرحى على الهدف الفنى كما سبق أن أشرنا، بل إن هذا الهدف هو الهدف الذى حكم العلاقة بين الرحلتين الأولى والثانية، أو بين الوحدتين الثانية والثالثة.

فإذا كنا قد استطعنا تأويل الرابطة بين الوحدة الأولى والوحدة الثانية عبر المرض النفسى لشخصية الباشا؛ نتاجًا لما مر به من أزمات وتعلم (كما سنرى فيما بعد)، وخاصة إدراكه أن التدهور طال ـ ضمن ما طال ـ بقايا أسرته، مما دعا الراوى إلى محاولة علاجه بالترفيه الذى بدأ إطاراً شكليًا لمضمون آخر هو النقد والتعليم، تحقيقًا للعلاقة الصراعية المعلنة لوظيفة الكتاب منذ البداية، فإننا بشأن العلاقة بين الوحدتين الثانية والثالثة لا نستطيع أن نقوم بهذا التأويل إلا تعسفاً. لنحاول هنا أن نفهم الكيفية التى يرد بها الكاتب هذا الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، وذلك عبر نص «المدنية الغربية» الذى يستفسر فيه الراوى من (الصديق) عن «الأسباب» والعلل فى انتشار هذا الفساد والخلل فيجيب الصديق: «السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم، كالعميان لا يستنيرون ببحث، ولا يأخذون

بقياس، ولا يتبصرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف والحسن من القبيح، بل أخذوها قضية مسلمة، وظنوا أن فيها السعادة والهناء، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القديمة والعادات السليمة والآداب الطاهرة، ونبذوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهريًا، فانهدم الأساس ووهت الأركان وانقض البنيان، وتقطعت بهم الأسباب فأصبحوا فى الضلال يعمهون، وفى البهتان يتسكعون، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرًا مقضيًا، وقضاءً مرضيًا، خربنا بيوتنا بأيدينا وصرنا فى الشرق كأننا من أهل الغرب، وإن بيننا وبينهم فى المعايش لبعد المشرق عن المغرب»[١٨].

ويحاول الباشا أن يبحث عن أسباب أعمق لسلوك الشرقيين على هذا النحو، فيجيب الصديق: « لا أعلم لذلك من علة إلا ما أعقب العزة السابقة من البطر والأشر، وما يتولد عنها من طول التوانى والتواكل، وسوء التراخى والتخاذل، فغفلوا عن ماضيهم وذهلوا عن حاضرهم ولم يكترثوا لمستقبلهم وقصرت بهم هماتهم عن مشقة التكاليف التى كان يتباهى أسلافهم باحتمالها، ويتفاخرون بممارستها، وراقهم أن يأخذوا بهذا الطلاء الحاضر من مدينة الغربيين بلا مشقة ولا تعب ولا جد ولا كمد، فعظم مقدار أهل الغرب فى أنظارهم، وتوهموا أنهم من طبقة عالية فوقهم، فخضعوا، وذلوا، وقهر الغربيون وغلبوا»[١٩].

ولن نحلل هنا المفهوم الذى يقدمه (الصديق) الذى يتبنى الراوى وجهة نظره ويبنى عليها الحركة الثانية فى الكتاب، ولكن فقط نشير إلى أن مجمل النص يؤكد بوضوح أن مسؤولية الفساد واقعة أساساً على الشرقيين أنفسهم. ومن ثم، فإن الإصلاح هو أيضًا مسؤوليتهم. وبالتالى، فليس ثمة مبرر منطقى لأن يقول الباشا بعد ذلك مباشرة:«ألا ليت شعرى كيف يمكننى الوصول إلى البحث والنظر فى أصول المدنية الغربية، ظاهرها وباطنها، وأن أقف على خافيها وباديها فى أرضها وديارها، ولكن بعدت الشقة وعز المطلب». ويعقب عليه الراوى قائلاً: «لاتستبعد أيها الأمير حصول الغرض ونيل المطلب فى يوم من الأيام، فإنه لايزال يدور فى خاطرى أن أرحل معك رحلة إلى البلاد الغربية نجتنى منها ثمرات العلم والبحث»[٢٠]. قد يمكن القول إنه بعد استعراض جوانب الفساد فى الحياة المصرية،

يصل الكتاب إلى نوع من اليأس من إصلاحها من الداخل، وبالتالي يلجأ إلى الغرب للاستفادة من علمه، على أساس التصور المنهجي الجديد الذى يرد فى كلام الصديق الذى يقوم على رفض التقليد والانبهار، والعمل على الاختيار والانتقاء، وهى نفسها التى سيسديها إليهم الحكيم الفرنسي فى نهاية الكتاب. غير أن هذا المنطق يشوبه الفساد من حيث الشكل؛ لأن المنهج الجديد ينطلق من مقولة الخصوصية القائمة على العودة إلى الماضى، ماضى الأسلاف، وما كان لديهم من «الأصول القويمة والعادات السليمة والآداب الطاهرة». ومن ثم، فإن نهاية هذا المنطق الطبيعية هى العودة إلى هذه الخصوصية لا إلى نقيضها فى الغرب، وتلك هى معضلة الخلل المنطقى، المفهومى، الذهنى، الذى سيتواصل ظهور تجلياته فى مختلف عناصر بنية الكتاب ومحتواها.

ـ ٤ ـ

يتبدى الصراع البنائى بين المقامة والقص الحديث أيضًا فى ظاهرة لافتة هى علاقة الفصول بعضها بالبعض الآخر، مقارنة بالوحدات فى علاقتها بعضها بالبعض الآخر.

لقد سبق القول بأن الفصول تبدو مستقلة عن بعضها البعض تمامًا، بفعل حرص المؤلف على إغلاق كل فصل على ظاهرة أو مشهد جزئى أو حركة، وأشرنا إلى أن فصول الوحدتين الثانية والثالثة تضعف بينها العلاقة عن العلاقة القوية نسبيًا فى فصول الوحدة الأولى، هذا فيما عدا الفصول الخاصة بالعمدة التى تكاد تتفوق على فصول الوحدة الأولى بقوة الحبكة حول الرهن وألاعيب الخلعاء بالعمدة، بحيث تصبح هذه الفصول من أقرب أجزاء الكتاب إلى الرواية حسب إشارة على الراعى[٢١].

غير أن اللافت للانتباه، هو حرص المؤلف الواضح على إنهاء الفصول بحسم، حيث إنه يبدأ كل فصل بـ «قال عيسى بن هشام» (وهى صيغة قريبة من الصيغة المقامية الرسمية التى افتتح بها الكتاب)، وهو أمر حدث فى كل الفصول فيما عدا فصلين فقط؛ هما الثانى والسابع، اللذين خلوا من أية صيغة، وبدأ يوصل ما انقطع فى مثل قوله: «ولما غادرنا ساحة القلعة..». وبداية هذين الفصلين. على هذا النحو، وخاصة الفصل الثانى منهما، تشير إلى الانسياب الطبيعى الذى كان يتملك الكاتب لحظة الكتابة بما يشى بقوة الرغبة

فى القص، دون التقيد بالصيغ الجاهزة المقامية، غير أن هذه الرغبة سرعان ما قمعت وحلت محلها صيغة أقرب إلى الصيغة المقامية، وإن لم تكن هى بالضبط حتى نهاية الكتاب.

وفى الوقت ذاته الذى تغلبت فيه المقامة فى تقسيم الفصول، لم تنجح الرواية فى تحقيق وحدتها أو اكتمال وحداتها فى داخل الكتاب، فالوحدات الثلاث، بما فيها من وحدات جزئية داخلية، لاتكتمل، فنحن لا نعرف كيف انتهى الأمر بشأن الوقف، وإن كنا قد عرفنا أن الباشا قد قرر التخلى عن البحث عنه فيما بعد، وأخيراً قصة العمدة ورهنه الأكثر حبكة يتخلص منها الباشا والراوى دون أن نعرف مصير الرهن النهائى.

إن التفسير الوحيد الظاهر لهذه النهايات المفتوحة هو أنها نهايات متروكة؛ أى تركها الراوى، ولم يكن همه أن يكملها، لأن هدفه ليس التخييل والقص وإنما النقد والإصلاح[٢٢]. غير أننا مع اكتمال الكتاب نصبح ـ بالضرورة ـ أمام عمل فنى له بنيته التى تتجاوز غرض المؤلف ويصبح لها غرضها الخاص، أولها بنيتها الخاصة التى تحمل محتوى خاصاً ذا تأثير معين على المتلقى، يتيعن على الدارس استكشافه، وهذا أمر لايمكن أن يتم إلا فى ضوء مراجعة بنية الكتاب منذ البداية.

يبدأ الكتاب بفصل العبرة، وهو عنوان يرتبط ـ بالطبع ـ بوظيفة الكتاب ويكاد يكون تلخيصاً لغايته التى ينتهى إليها، رغم أنه بها يبدأ. ولكن العبرة المبدوء بها فى الفصل هى عبرة جزئية، حيث يلجأ الراوى إلى المقابر دون أن يذكر مبرراً واضحاً لذلك. ومن ثم يضع الأمر فى إطار المنام، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نغوص وراء الحديث التقليدى المزخرف الموشى بالسجع والجناس وعناصر التراث بمختلف أنواعه، لندرك أن هذا الراوى هو شخص أظلمت الحياة فى عينيه أو أنه غير راض عنها على أقل تقدير، وأنه قد ذهب إلى المقابر = الموتى = الماضى، عله يستعبر بهم فيستفيد درسهم وموعظتهم.

«وبينما أنا فى هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر، أتامل فى عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان، مستغرقًا فى بدائع المقدور، مستهدياً للبحث فى أسرار البعث والنشور، إذا برجة عنيفة من خلفى كادت تقضى بحتفى، فالتفت التفاتة الخائف المذعور فرأيت قبراً انشق من تلك القبور، وقد خرج منه رجل..»[٢٣].

وهكذا يبدو أن الاساس هو الاستعبار والعظة، وأن الحدث الأكبر فى الكتاب قد جاء عرضاً ومصادفة، كما أنه ـ بالطبع ـ خروج على المألوف، ويبدو لنا أن كل الأحداث التى لا تنتهى طوال الكتاب تبدو أيضًا على الشاكلة نفسها مجرد مصادفات وعوارض، كما حدث مع المكارى ومع الأحكام والسلوكيات القانونية التى تبدو أيضًا محكومة بالمصادفة وليس بالقانون، وكذلك مع الشخصيات المختلفة والمواقف المختلفة التى نلقاها فى الكتاب، فإذا أزلنا هذه المصادفات وجدنا أن الخط الأساسى للكتاب هو الخط الذى يبدأ بالعبرة ويتوسط بنهاية الرحلة الأولى وينتهى بنهاية الرحلة الثانية، حيث تتحقق الغاية أو العبرة بالفعل. ومن ثم، فكأننا ننتهى إلى ما بدأنا به، بدأنا بالعبرة كهدف معلن، وانتهينا بتحقيقه، فى دورة لم تكتمل إلا مع نهاية الكتاب، ومن ثم يصبح منطقيًا أن تمتد الأحداث عبر دوائر جزئية صغيرة، ليس من حقها أن تكتمل، مالم تكتمل الدائرة الأكبر، فإذا اكتملت الدائرة الأكبر، أمكن للقارئ أن يكمل هذه الدوائر الصغيرة، لأنه يكون قد اكتشف منطقها، أو منطق إمكانية إكمالها.. حيث إن منطقها ـ البادى فى جزئيتها ـ يبدو عبثياً، فاكتمالها يساوى عدم اكتمالها، فماذا يعنى أن نعرف أن الباشا قد حصل على الوقف أو لم يحصل؟ المهم هو الفساد الذى يحول دون هذا الحصول، وحتى إذا حصل الباشا على وقفه، فإن هذا لن يغير شيئًا من الفساد، والأمر نفسه بالنسبة للعمدة، فحصوله على خاتمه لن ينفى ظاهرة العمدة الفاسد المختل ولا الخلعاء ولا اللهو.. إلخ؛ لأن الفساد ضارب وليس له منطق، المنطق يتحقق فقط إذا اكتملت دائرة العبرة، حين نعرف سر الفساد الذى يقدمه الصديق وكيف نعالجه، وتلك هى الغاية التى يقدمها لنا الحكيم الفرنسى فى النهاية.

ولعله من المهم أن نلاحظ أن الحديث فى الفصل قبل الأخير يحقق وظيفة العبرة الجزئية التى أراد الفصل الأول تحقيقها، مع إضافة نص العبرة الذى طلب فى الفصل الأول ولم يتحقق، ففى هذا الفصل (المعجزة الثامنة) يتطرق الحديث الذى يشرح به الحكيم للشرقيين معالم باريس الأثرية إلى مدفن الملك «موزول»، وهذا يستدعى مناقشة خيالية بين هذا الملك وديوجين الفيلسوف الزاهد، يبدو فيها الملك تياهاً متعاليًا على ديوجين، ولكن المناقشة تنتهى إلى أن ديوجين هو الذى يفخر لأن له «فى قلوب أهل الدنيا ذكراً حسناً،

وأثراً من الفضائل خالداً، لا تمحوه الأيام، ولا يبلى ببلاء الزمن فأين مكانك أيها المغرور من مكانى، وأين ذكرك أيها المفتون من ذكرى؟» ص ٣١٢.

وهذه المحاورة التى لاتبدو منطقية تمامًا على المستوى الفنى، هى فى الحقيقة منطقية تماماً فى ضوء الكتاب؛ إذ إنها تغلق الدائرة بالعودة إلى الموتى والقبور والماضى مثلما بدأت بها، مع إضافة العبرة نفسها التى لم تتحقق فى البداية، أى أن العلم هو الباقى والحكمة وليس سواها من مظاهر الحياة الدنيا الزائلة.

غير أن هذه النهاية تبدو ـ ظاهرياً ـ متناقضة من البداية؛ لأنها ـ فيما تبدو ـ ليست هى بالضبط ما كان الراوى يتمناه، فهو ذهب للاستعبار بالماضى الإسلامى فى مقابر الإمام، وإذا به لايتلقى العبرة إلا من الماضى الغربى الوارد على لسان الحكيم الفرنسى، ممثل المستقبل المأمول، فإذا أضفنا إلى هذه النهاية الحديثة للكتاب النهاية الفعلية التى ترد فى الفصل الأخير كنصيحة من الحكيم الفرنسى للشرقيين، تأكد لدينا هذا التناقض الظاهرى بشأن من يطلب الحكمة من الماضى الشرقى فلا يجدها إلا فى المستقبل الغربى.

وهذا التناقض يكشف لنا صراعية الشكل العام للكتاب، ففى الوقت الذى ينتهى فيه الكتاب، من حيث الأحداث، بالمقبرة الغربية مغلقة الدائرة (شكلها) محققة ـ ولو على المستوى الظاهرى ـ مفهومًا إسلاميًا للزمن كما يتبدى عند أهل السنة، نجد ذيلاً (هو الفصل الأخير) يفتح هذه الدائرة ولا يتركها مغلقة، ليس فقط من حيث الشكل، وإنما من حيث المحتوى، حيث يتبدى فى حكمة الحكيم مفهوم آخر للزمن «مفهوم مستقيم ممتد هو مفهوم التقدم عند التنويريين الفرنسيين»(٢٤).

فى الفصل الأخير «من الغرب إلى الشرق» يحكى الراوى بنوع من التهكم على «الصديق» الذى سبق أن رأيناه يتبنى منطقه ويبنى عليه الحركة الأخيرة فى الكتاب قائلا: «أقمنا عاكفين على الحديث والسمر، بما وعيناه عن هذه المدنية من كل خبر وأثر، وكان «الصديق» بيننا كعهده، يرسل علينا القول إرسالاً، ويذهب فى حدة انتقاده يميناً وشمالاً، ويذكر من أسواء المدنية الغربية ما يهول السمع، ويذرف الدمع، حتى استفز الحكيم للرد عليه، وتهوين ما ذهب إليه.

الحكيم (للصديق): لقد أسرفت أيها «الصديق» فى القول وغاليت فى الوصف، وإن كان فى بعضه الجانب الصحيح، والحق الصريح، ولكن لهذه المدنية الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها ولا تبخسوها قدرها، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم، ويلتئم بكم، واتركوا مايضركم، وينافى طباعكم واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أى الطامعين، وشره المستعمرين، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، فأنتم بها فى غنى من التخلق بأخلاق غيركم، وتمتعوا فى رخاء بلادكم، وسعة أرزاقكم واحمدوا الله على ما آتاكم».

ومن اللافت أن نرى تعليق الراوى على ما قال الحكيم فى الجملة الأخيرة من الكتاب «ولم يبق لنا بد فى هذه الحال، من السفر والانتقال»[٢٥]، فإن صيغة «فى هذه الحال» تشير إلى تحقق المطلوب والذى لا مبرر بعده للبقاء، وكأن هذه هى العبرة قد تحققت وقد اجتنينا ثمرات العلم التى جئنا من أجلها.

هذه الحكمة التى تأتى على لسان الحكيم الفرنسى، ويبدو إعجاب الراوى الشديد بها، بحيث لا يجوز بعدها كلام ولا بقاء، وإنما الرحيل والعودة، تكشف من داخل منطق الراوى معضلة المنطق، وتضئ أيضًا إشكالية الزمن أو الزمنين: الإسلامى الماضوى والغربى التقدمى المأمول، عبر رصده لسر الأزمة: التقليد دون الاختيار، الحل إذن يكون الاختيار والجمع بين محاسن الشرق ومحاسن الغرب. أما محاسن الغرب فهى عند الحكيم محددة تحديداً لم يستطع الصديق من قبل أن يحدده فهى تتمثل فى الصناعات وعظيم الآلات، أما محاسن الشرق فالجميع يتفقون على أنها فضائل الأخلاق وجميل العادات، وهى ما يساوى عند الصديق الأصول القويمة والعادات السليمة والآداب الطاهرة التى كانت لدى الأسلاف الصالحين، وهكذا يجمع الحكيم المستشرق ـ الذى يبدو صديقًا للشرقيين رافضاً للاستعمار وللوجوه القبيحة للغرب، واشتراكيًا ـ للشرقيين فى نصيحته كل ما يطمحون إليه: التكنولوجيا المتقدمة التى تمثل المستقبل والأخلاقيات الطاهرة التى عاشها المسلمون فى الزمن الماضى الأول، دون أى إدراك (؟) للعلاقة بين التكنولوجيا الرأسمالية والأخلاق الإقطاعية أو ما قبل الإقطاعية.

وهذا الجمع التوفيقى لا يحل بالطبع مشكلة المنطق المختل وعلاقة الزمنين، ولكنه يكرسهما ويكشف أعماقهما ويزيدهما إشكالية، بحيث يلتبس الشرق بالغرب، فى حين يعلن الصديق تمايز الشرق عن الغرب، ويصبح الزمن الغربى، كما يقدمه الحكيم حاكماً وإطاراً للحل عامة فيتضمن قول الحكيم الذى ينطلق من لحظة زمنية فى أوائل القرن العشرين دعوة لاستدعاء الزمن الماضوى الإسلامى المتمثل فى الأخلاقيات، التى نعرف بالضرورة أنها ستهزم أمام الزمن المستقبلى الأوروبى الكامن فى الصناعات والآلات ويندحر بالضرورة الزمن الدائرى أمام الزمن الممتد بشكل لانهائى لأنه حلم مجرد وغير ملموس.

ففى الوقت الذى يبدو فيه أن القائم – فى النص – لايزال ينتمى إلى نمط الزمن الدائرى، فإن ما يدعو إليه الحكيم لابد أن يؤدى – بالضرورة – إلى سيادة الزمن الغربى المستقيم الممتد على الزمن الدائرى، سيادة مشوهة، لا تؤدى إلا إلى انتصار شكلى، مع تحطيم الزمن الدائرى دون زواله، فهو فى النهاية تكريس لنمط التبعية الذى كان قائماً بالفعل. وقد يضيئ لنا هذا سر عدم اكتمال الدوائر القصصية المتقطعة فى الحديث، فهى دوائر، ولكن دخول الزمن الأفقى يخلخلها ويمنعها من الاكتمال، دون أن يكون لديها القدرة الخاصة على المقاومة، بأنه صراع زمنين يوقف الدوائر عن الاكتمال.

ولعلنا إذا تأملنا الحل المطروح مرة أخرى بقدر من العمق، لأدركنا أنه هو نفسه المشروع الذى مارسه محمد على حين حاول بناء دولة حديثة – أى على النموذج الغربى – مستعيناً بالصناعات والآلات (التكنولوجيا) والعلوم التطبيقية، دون العلوم الإنسانية والفنون والآداب والأخلاق لحماية نفسه من الغرب كما يقول الحكيم، ولكن الغرب لم يمنحه هذه الفرصة وقضى عليه قبل أن يستطيع – وما كان يستطيع بهذا المنهج – أن يقيم مجتمعاً مدنياً حديثاً شبيهاً بالمجتمع المدنى فى أوروبا، يمكنه مواصلة المسيرة بعد انكسار محمد على، وهذا هو ما يؤكد مقولتنا بأن الدعوة تعنى بالضرورة تحقيق التبعية والاحتلال الأوروبى.

غير أن هذا الملمح الأخير الذى أدرك العلاقة بين الحل المقدم ومشروع محمد على يقودنا إلى أن هذا التشابه، رغم إدراك النتيجة التى انتهى إليها المشروع، تعيد دورة مفهوم الزمن ليصبح الزمن المستقيم الممتد، الذى سينتصر على الزمن الدائرى، يعود إلى الدائرية مرة أخرى، لأنه ينطلق من الدعوة إلى إعادة الماضى، صحيح أنه هنا الماضى القريب، ولكنه

ماض على كل حال، نعرف أنه لن يعود بذاته أبداً، وإن عاد بتنوع جديد، وهذا ما يضع مفهوم الزمن الغربى المتقدم، ولكن هذا الاستغلال يستغل فى النهاية ليخدم زمناً كولونيالياً يقوم على ثنائية لا يمكن تحقيقها، يكرس نموذجًا ماضوياً لا يمكن أن يعود، ولعله مما يؤكد هذا التصور إدراك العلاقة بين الفصلين الأخيرين فى الكتاب، فالعبرة التى يخرج بها الحكيم من الحوار بين «موزول» و «يوجين» تشير إلى أن الحكمة وليس الأبهة والبهاء المادى، هى ما يبقى بعد موت الإنسان. وبالتالى، يمكن القول إن الأخلاق، وليس الماديات، هى الجوهر والأساس، فإذا جاء الحكيم بعد ذلك لينصح بالاعتماد على أخلاق الماضى، فكأنه يعتبر أن الأساس ليس فى التكنولوجيا والماديات، وإنما فى أخلاق الماضى.

ويتبدى هذا التحديد فى الإسقاط الكامل فى الرحلة الثانية للحديث عن الأخلاق الأوروبية التى أشار إليها فى نهاية الفصل قبل الأخير، حيث يقول: «وبهذا انتهينا من زيارة معرض النفائس والأعلاق، لنبدأ بالنظر فى معرض الأطوار والأخلاق» ص ٣١٣، ولا نجد أى أثر لهذا المعرض الأخير فى الكتاب، لأن (المؤلف) لا يرانا فى حاجة إلى الأخلاق والتعرف عليها حسب نصيحة الحكيم.

وهذا الربط يؤكد الجذر الماضوى للحل الذى يقدمه الحكيم ويتبناه المؤلف بوضوح، وهكذا نجد أنفسنا فى الكتاب إزاء أزمة مفهومية حادة يعيشها زمن الكتاب، فاقداً لهويته ويسعى للبحث عن زمن يعرف مسبقًا أنه لن يستطيع تحقيقه، لأن التجربة أثبتت فشله، ولكنه لا يملك إلا أن يظل متشبثًا بالبحث، لأنه يدرك أزمته وضرورة الخروج منها، فيتوسط للعودة إلى الماضى بالمستقبل المأمول، ويدخل الزمن المستقيم الممتد وسيطاً للزمن الدائرى فتصبح الدائرة أقرب إلى المنبعجة ومن ثم تفقد دائريتها، ولا تصبح ـ فى الوقت نفسه ـ خطاً مستقيماً.

ـ ٥ ـ

إن المتأمل للزمن الحاضر، أو زمكانية مصر فى أواخر القرن الماضى، كما يصورها «حديث عيسى بن هشام»، لا يمكنه أن يخطئ أن هذه الصورة شديدة القتامة إلى الدرجة التى لا يبدو فيها أمل فى الإصلاح، هذه القتامة تعم مختلف العناصر فى المجتمع، البشر

والمؤسسات والأماكن والأفكار والقيم والأخلاق والسلوك وحتى الحيوانات، وهى قتامة أراد الراوى ـ منذ البداية ـ أن تقارن ببهاء العهد الماضى الذى تمثله شخصية الباشا.

فنحن مع أول حدث فى الكتاب نفاجأ بهذه القتامة: «ولما غادرنا ساحة القلعة انحدرنا فى الطريق، وبينما نحن نسير إذ تعرض لنا مكارى يسوق حماره وقد راضه الخبيث على التعرض وسط الطريق على المارة، فكلما سرنا وجدنا الحمار فى وجهتنا والمكارى ينبح بصوت قد بح حتى أمسك بذيل صاحبى يقول له:

المكارى للباشا: اركب يا أفندى فقد عطلتنى وأنا أسير وراءك منذ ساعتين.

الباشا للمكارى: كيف تدعونى أيها الشقى إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قط وما دعوتك فى طريقى، وكيف لمثلى أن يركب الحمار الناهق، مكان الجواد السابق»[٢٦].

وفى بحث الباشا عن وقفه يتجولان «حتى وصلنا بعد طول التجوال والتجواب، وترداد المجئ والذهاب، إلى منعطف ضيق، فى منتهى الطريق؛ فوقف الباشا هناك قبالة دور مهدمة، وجدران محطمة، ومسجد فى ناصية منه حانوت خمار، وفى زاوية منه دكان عطار، وبجانبهما حوانيت متباينة الأوصاف، مختلفة الأصناف»[٢٧].

وهذا الوصف المتناقض القاتم لا يقتصر على الأماكن القديمة التى فعل بها الزمن الجديد فعله، وإنما هو ممتد إلى مختلف الأماكن، بما فيها الجديد الذى أتى به هذا الزمن، مثال الفندق الشهير، يقول عنه:

«.. إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة، من الفنادق الشهيرة، فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء، وفخامة المنظر والرواء، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ورشاقة الوصفاء والغلمان». هذا هو المكان كمظهر خارجى، فاذا دخلوا إلى الحجرة التى يقصدون وجدوا «جماعة من أولاد الأمراء، وأعقاب الكبراء، مختلفين فى الجلوس، حاسرين عن الرؤوس، ففريق منهم عاكفون على لعب القمار، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار، ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء ولا فتاة حسناء، تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن، فى وجوه التصنيع والتزين، فيكاد يضيئ وجهها بسنا العقود والقلائد،

ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد، وفى وسط المكان مائدة عليها صفوف الراح، فى الأباريق والأقداح، وبجانبها منضدة، عليها آنية منضدة، وفوقها الدواة والقرطاس، ويراعة مرصعة بالماس، وكتب أعجمية موشاة بالذهب، لا أدرى إن كانت فى اللهو أم فى الأدب، وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة، وجرائد تحت الأقدام منثورة لم يفضض عنها «ظرف» ولم يقرأ منها حرف، وسمعناهم يتراطنون جميعاً بلغات أجنبية دون اللغة التركية أو العربية إلا ما كان من أسماء الخيول العربية، بعد أن يبدلوا الكاف بالقاف، وينطقوا بالحاء كالهاء»[٢٨].

وهكذا فصورة المكان الظاهرية الحديثة تبدو مبهرة، لكن باطنها وما يصنعه بها أهلها مبهر فى تناقضه مع هذا المظهر الخارجى، وكأن صورة المرأة متكلفة الزينة أو الكتب المذهبة الخاوية، تصلح وصفًا لما يريد الكتاب أن يقدم ما عليه أهل الزمان والمكان. والأمر نفسه يمكن ان نجده فى وصف الأوبرا: «فقلت له: دع هذا وانظر إلى هذه البنية الإيوانية، ذات الأرائك الخسروانية، فقال: أعظم به من بناء بين بيوت الكبراء، قلت: هو بيت لهو رفع إسماعيل قواعده وبوأ الناس مقاعد، يشاهدون فيه صنوف الألاعيب وضروب الأعاجيب، مما يؤخذ عن أساطير الأولين، وأقاصيص الراوين، وما تفتن فيه كل غادة حسناء من جمال الزينة، وحسن الرواء، وتفتن به كل قينة هيفاء من فنون الرقص والغناء اقتداء بالغربيين فى ديارهم واحتذاء لآثارهم، وقد بقى من بعده تنفق عليه الحكومة من عيش الصانع والفلاح، لتفكهة النزلاء والسياح، ثم انظر أمامك إلى هذا المجتمع الملتحم والموقف المزدحم، فالتفت وقال: «ما هذه الضوضاء العظيمة أمأتم ما أرى أم وليمة؟ قلت له، لا بل هو مجتمع عام تتزاحم فيه المناكب والأقدام لمسامرة الأصحاب، ومعاقرة الشراب»[٢٩].

وهذا وصف متكرر نجده مرات عديدة فى وصف حديقة الأزبكية والحان[٣٠] والمرقص وقصر الجيزة، والمتحف[٣١]، إلخ.

من الواضح فى كل هذه النصوص أن الزمان هو المتحكم فى المكان، فالمكان قد يكون جميلاً ولكن ابن العصر، هو الذى يفسده ويذهب وراءه، ومن الواضح أيضًا، أن هذه الأبنية الحديثة الجميلة التى يفسدها المصريون، هى أبنية ذات طابع أوروبى المبنى والعمارة، حيث إن بناء الأوبرا كان اقتداء بالغربيين، مما يعيدنا مرة أخرى إلى سر الأزمة الذى وضحه

الصديق من قبل، غير أن اللافت هنا هو هذا الإعجاب بالمظهر الأوروبى مقارناً بالمبانى القديمة المتهرئة، وهو سيزداد وضوحاً، حينما ننتقل إلى باريس فى الرحلة الثانية، إعجاب يضاهى ما وقع فيه الجيل الأول من الرواد: الطهطاوى وعلى مبارك وغيرهم، إن لم يزد.

ولعل غيظ الصديق(٣٢) كان مبرراً كرد فعل على الصفحات الطوال (أربع صفحات) التى وصف فيها الراوى جمال باريس وأخلاق أهلها وعلمهم وفضلهم إلى أن يصل إلى أنها «تلك المدينة الفاضلة، أم المدنية الكاملة»(٣٣). وعلينا هنا أن نحذر من اعتبار قول الراوى ممثلاً لوجهة نظر المؤلف، فأغلب الظن أن المؤلف قد بالغ فى الوصف على لسان الراوى كى يثير الرأى الآخر الذى يتبناه الصديق، ثم يأتى الحكيم ليتفق مع وجهة نظر الصديق فى رفض الهيمنة الذهنية والاستعمارية الغربية كى يحتويه، ثم يعود فى النهاية ليفاضل بين المحاسن والمساوئ ويقدم النصيحة التى سبق أن قدمناها، وهى النصيحة التى لاتبدو متعارضة مع تبرير الراوى لمبالغته فى الوصف، فهى مبالغة مقصوده كوسيلة لتحقيق نصيحة الحكيم، إذ يقول للصديق:

«أولست ترى من أفضل الأبواب فى الحث والتحريض أن نفخم ما استطعنا فى وصف هذه المدنية، ونعظمها فى أعينهم (أهل الشرق)، ونكبرها فى صدورهم، ونبكتهم بأحاديثها، ونرفع من قدرها ما نحط من قدرنا، ونعيرهم بالمقارنة، ليكون الحث والتحريض على المباراة أشد، والآثارة إلى اللحاق بهم أبلغ»(٣٤). والمعنى هنا واضح، وإن كانت نصيحة الحكيم أكثر دقة، حيث يبدو هنا اللحاق بالأوروبيين شاملاً لكل شئ، رغم تأفف الصديق الدائم، فى حين أن نصيحة الحكيم حددت وجه الاستفادة من الغرب فى جانب واحد محدد هو الصناعات والآلات.

وهكذا تبدو شخصية الحكيم متوازنة، غير متطرفة لا مع الغرب تماماً كما هى شخصية الراوى، ولا ضده تمامًا كما هى شخصية الصديق، وبالتالى فإنه حين يقدم حله (التوفيقى) يبدو أقرب إلى (المنطق)، الذى سبق أن رأيناه من قبل عبر تحليل بنية الكتاب، وهو المنطق الذى حكم هذه البنية والآراء المختلفة التى وردت فى الكتاب رغم ما يبدو عليها أحياناً من تناقض، يقع فيه الصديق، مثلما يقع الراوى نفسه.

فالصديق يرفض تمامًا إعطاء أية أهمية للأهرام «سوى أن بعض القدماء من أغنياء الملوك وطغاة الولاة كانوا يعتقدون بالرجعة فى هذه الدنيا بعد الممات.. فكان همهم فى حياتهم مصروفاً إلى حفظ أجسادهم من البلى بعد موتهم فى قبور مشيدة[٣٥]، وهو لا يرى فى الآثار الفرعونية سوى «قبور مقلوبة ورموز معكوسة، وأجداث منبوشة، فإن كان الغرض من عرضها العبرة أو الموعظة، فإن فيما هو أمامنا كل يوم من هبوط الملوك عن ذهب العرش إلى خشب النعش... لنعم الموعظة الحاضرة للنظر والحس...»[٣٦].

وهو لا يرى فيها نفعًا للمصريين سوى المقلدين منهم للأوروبيين بل إنها ضارة، إذ تكلف الحكومة فى الإنفاق عليها، ويرى أنه من الأفضل بيع بعضها للإنفاق على بعض الشؤون العامة، ومنها «ترقية المعارف، وبث الأدب بطبع تلك الكتب المخزونة للأرضة بدار الكتب المصرية فى المطبعة الأميرية»[٣٧].

ولكن هذا الصديق يتراجع عن رأيه هذا حين يزور باريس ويرى أهمية الآثار فيقول: «حقا إن التحفظ على التحف القديمة والآثار العتيقة حسنة من حسنات أهل الغرب يغبطون عليها، فإن النظر إليها يورث إحساسًا جليلاً فى النفس وذكراً جميلاً بمجد الأمم الغابرة، ودرسًا مفيداً فى التاريخ... وقد أهمل أهل الشرق هذا الباب إهمالاً لا يغتفر لهم، حتى اندثرت المآثر واندرست، ولم نعد نعلم من كيفيات المعايش عند المتقدمين إلا الأسماء التى غابت عنا مسمياتها، وقل لى بالله: أى شئ يكون اليوم أجمل فى العين نظراً وأجل فى القلب وقعاً لو حفظنا ما ضيعه التفريط مثلاً من «درة عمر» و «صمصامة معد يكرب» و «قميص عثمان» و «درع على» و «تاج الرشيد» و «راية المعز»[٣٨].

وهكذا يتراجع الصديق عن رأيه السابق ويرى ضرورة الحفاظ على الآثار، ولكن تراجعه لم يصل إلى حد تغيير إيديولوجيته التى ترى مصر مجرد جزء من الثقافة العربية، ويتجاهل الآثار الفرعونية تمامًا، كما أنه ينظر إلى الآثار من المنظور الإحيائى نفسه الذى يرى فى كل شئ الحكمة والموعظة فحسب، ومن هنا يلوم الغربيين فى النهاية على المبالغة فى الاقتناء وحبس المال.

وهذا التناقض فى رأى الصديق حول الآثار يبدو تناقضًا جزئيًا لا يهدم فكرته التى أوصلها لنا حين وصف سر الأزمة بالتقليد الأعمى، فهو مستعد للتراجع، إذا رأى ضرورة

ولكن ليس إلى حد التخلى عن إيديولوجيته تمامًا، ولكن هذه الإيديولوجية ذاتها ليست شديدة التماسك؛ لأنها ـ بحكم ظروفها ـ قامت على التوفيق كما رأينا فى تذبذبه. أما الراوى، فإنه يبدو أكثر تناقضًا من الحكيم، حيث تتذبذب مواقفه وآراؤه فى القضايا المختلفة على نحو لافت، منذ بداية الكتاب وحتى نهايته، وأول ما يواجهنا من تناقضاته هو موقفه من القانون الذى يعرفه بأنه القانون «الإمبراطورى» الفرنسى الذى نقل إلى مصر مخالفًا للشريعة والعادات المحلية «فالإجماع تام عند علماء الشريعة فى السر والنجوى على أنه مخالف للشرع، وأن كل من يقضى به داخل تحت نص الآية الشريفة: «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون»[٣٩]، ومع ذلك فهو يرى أن «الشرف اليوم كل الشرف فى الاستكانة للأحكام والخضوع للقانون»[٤٠]، وهو فى الوقت نفسه يتهكم تهكماً شديداً على المحاكم الشرعية وقاضيها ومحاميها وكاتبها، مثلما يتهكم أيضًا على علماء الدين بشدة فى فصل خاص، غير أن هذا التناقض بشأن الموقف من القانون والشريعة يمكن أن يفهم فى ضوء هذا النص الذى يفسر فيه أسباب التخلى عن الشرع إلى القانون الأوروبى، يقول عن الشرع: «هو باق على الدهر ما بقى فى العالم إنصاف وفى الأمم عدل، ولكنه كنز أهمله أهله ودرة أغفلها تجارها، فلم يلتفتوا إلى وجوه تشييده وتمكينه، وتمسكوا بالفروع دون الأصول، واستغنوا عن اللب بالقشور، واختلفوا فى الأحكام وعكفوا على الاشتغال بسفاسف الأمور، وتعلقوا من الدين بالأعراض الحقيرة والأقوال الضعيفة، وتركوا الحقيقة إلى الخيال، وتعدوا الممكن إلى المحال، فكان من أكبرهم العالم العلامة والحبر الفهامة منهم أن يبدع فى التفنن للإغماض فى الحق الأبله والتعقيد فى الحنيفية السمحة، ولم ينتبهوا يومًا إلى ما تجرى به أحكام الزمن فى دورته، ولم يفقهوا أن لكل زمن حكمًا يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس، بل ظلوا واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتحلحلون، معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن فلا أمل فيه ولا عمل، فكانوا سببًا فى تهمة الشرع الشريف بخلل الحكم ووهن العقد وقلة الغناء فيه لإنصاف الناس فى معايشهم ومرافقهم على حسب ما تتجدد به حالات الزمن وتتخالف عليه أشكال العصور، ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية»[٤١].

وحين يسأل الباشا عن السر الأعمق وراء ذلك، فإنه يرد الأمر إلى «فساد فى التربية عم أمره وانتشر، وانحطاط فى الأخلاق عظم بلاؤه واشتهر... فنحن الذين فعلنا كل هذا بأنفسنا، منا الإثم والوزر، وعلينا الذنب والإصر»[٤٢].

وهذا التفسير تفسير شائع لكل فساد فى البلاد، نراه فى المواقع الكثيرة المتعددة من الكتاب، السبب هو الكسل والبطر والأشر والاستسلام الذى يعم الشرقيين. ولكن يضاف إلى هذا جزء من المسؤولية يلقيه المحامى على الأمراء حين يقول للباشا: «واجترأتم على الله فى أوامره ونواهيه، كلفتم العلماء بتأويلها عل أهوائكم، فأولوها لكم لانحصار الأرزاق فى أيديكم، واحتياجهم إلى ما يقتاتون به من فضلات عيشكم، فالوزر عليكم وعليهم، ولكنه عليكم أعظم وفوقكم أثقل»[٤٣].

وهكذا يمكن فهم موقف الراوى من مسألة الشريعة والقانون فى إطار الفلسفة العامة التى حكمت الفكر الإصلاحى بشأن قضية الدين كما بدا فى جهود الأفغانى ومحمد عبده، اللذين أهدى المؤلف إليهما الكتاب، وهو لا يتناقض مع المنطق الأساسى للكتاب الذى يدعو إلى التمسك بفضائل أخلاقنا (المرنة) مع الاستعانة بتكنولوجيا الغرب.

غير أن هناك تناقضين فى مواقف الراوى لا يبدو أن هناك إمكانية لإدراك منطقهما، الأول منهما خاص بموقفه من المرأة بصورة عامة والثانى بموقفه من المسرح.

أما موقفه من المرأة، فهو يبدو ـ فى الإطار ـ العام ـ شديد الازدراء بصورة ملحوظة، يتبدى هذا الازدراء منذ الصفحة الأولى من الكتاب، حيث نجد مقارنة بين مفاتن المرأة فى حياتها، وكيف آلت إليه بعد مماتها، يقول على سبيل المثال (ص ١ ـ ٢): «وتذكرت.... أن تلك النهود التى كأنها حقاق من لجين تزينت بحب من المرجان أو كرات من جليد بثق فيها زهر من الرمان، قد أصبحت كالمخلاة على الصدر، تحمل الزاد لدود القبر».

وهو تشنيع لصورتها يتوافق مع العبرة المبتغاة من المقابر، ولكنه يمتد بعد ذلك ليشمل كل صورة للمرأة ترد فيها، كما هو الحال فى (ص ٥٥) حيث يقول:

«ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء، ولا فتاة حسناء، تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن، فى وجوه التصنع والتزين، فيكاد يضيئ وجهها بسنا العقود والقلائد، ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد».

وإذا كانت هذه هى صورة المرأة فى المجتمعات الراقية، فإنه من الطبيعى أن تكون صورة الراقصة أبشع، انظر كيف يصفها فى (ص ١٩٨):

«وترى فى وسط تلك المعركة، من كل هلوك مهلكة تنساب فى حلة رقصها وتسعى، كأنها حية فى قميصها أو أفعى، لعاب الأفاعى القاتلات لعابها، وأنياب الأسود الضاريات أنيابها، تنفث السم رائحة وتنتهش غادية، وإن رأيتها شادنة وسمعتها شادية، فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية».

هذه هى الصورة العامة الشرقية بمختلف فئاتها، وهى صورة لا تنم إلا عن موقف أخلاقى شديد التزمت، ويبدو - حتى - شديد الكبت، أما إذا انتقلنا إلى الغرب من نفس منظور الراوى، فإن المرأة هناك «من كل ذات حسن وجمال، وتيه ودلال، وقد متأود وخد متورد.

تختال فى مفوّف الألوان　　　من فاقع وناصع وقان

وهن يرفلن فى الوشى، ويسرعن فى المشى، ويبارين فى رفع الفضول، من الأطراف والذيول، ويضربن الأرض بأرجلهن، ويزحزحن ما استطعن من حللهن.

ويبسمن عن در تقلدن مثله　　　كأن التراقى وشحت بالمباسم

وينشرن من الأرج والطيب، مثل نشر الزهر فى الغصن الرطيب، ويرسلن سهام العيون، فيحركن سواكن الشجون، ويسلطن من اللحاظ القواتل، مايدمى حبات القلوب الغوافل.

إشارات أفواه وغمز حواجب　　　وتكسير أجفان وكف تسلم»[٤٤].

وهذا الإعجاب نفسه يبدو بطريقة أقل بالراقصات الغربيات: يقول (ص ٢٩٠):

«ثم شاهدنا بعد ذلك ما فى رقص المدنية والحضارة، من الفضاحة والدعارة فترى أفواج النساء، كأسراب الظباء، لا يستر أجسامهن إلا غلالة كالقشرة، فى لون البشرة، تنطبق على أعضائهن انطباق الغرقى، على ترائك الرئال، وتلتصق التصاق القميص بأجساد الصلال، فهن عاريات للناظر، كاسيات فى الخاطر، فيأتين فى رقصهن أشكالاً تشرح فى ساطع الضياء، مذاهب الأعصاب ومفاصل الأعضاء، فتارة ينثنين، وطوراً ينحنين، وآونة يدرن على

أطراف أصابعهن، غير متنقلات من مواضعهن... ثم ما لبثن أن عدن بنوع آخر من أحدث الأنواع، فى ضروب التفنن والإبداع، فتوشحت كل واحدة منهن بملاءة بيضاء، متسقة الأطراف والأنحاء، إذا استدارت فيها خلتها قطعة غمام، أطل منها بدر التمام، أو زفة حمائم بيضاء، ترفرف ظمأ حول الماء، وفى قبالتهن مصباح الكهرباء يرسل أشعته من أعلى المكان بمختلف الأضواء والألوان، فتبدو الراقصة بانعكاسها فيه كأنها طاقة أزاهر، أو قلائد جواهر، وكأنها فى سرعة تلونها واهتزازها، زبد اللج هاجته السفينة فى اجتيازها، فانعكست فيه أشعة الشمس المشرقة، بألوانها السبعة المتفرقة..إلخ».

لقد أطلنا فى نقل هذا النص، حتى لا يأخذ القارئ الصورة الأولى كمعيار على موقف الراوى، فرغم الفضاحة والدعارة، والتشبيه بجلد الحية، فإن العشرات من الصور المبهرة تتوالى عبر هذا النص وسواه مما لم ننقل، ولنا إذن أن نقارن مع صورة الراقصة الشرقية التى تنشر سم الأفعى كلما راحت أو جاءت، وهو نفسه الموقف الذى يحمله الحكم بشأن الرقص الشرقى، إذ يقول: «وهذا المعرض المصرى هنا، كل من دخل منه، وشاهد النساء المصريات، حاسرات النهود عاريات البطون، يحركن طياتها، خرج يقطر وجهه خجلاً، وتكاد تجيش نفسه غثياناً من شناعة هذا المنظر فى عينه» ص ٢٩١.

ويقيم المؤلف حواراً بين الصديق والحكيم ينهيه برأى الحكيم الذى يستعرض تاريخ الرقص، حتى العصر الغربى الحديث: «كانت النفوس ألفته واعتادت أن لاترى فيه عيباً أو شيناً، وإنما الذى شأنه فى نظركم اجتماع الرجال والنساء عليه فى حفلاتهم، وذلك ناشئ عن ارتفاع الحجاب عندنا ووجوده فيكم».

وينهى المؤلف المناقشة حول هذا الموضوع عند هذا الرأى دون أن يتدخل الراوى بشئ، وكأنه لا يستطيع أن يقدم تبريراً لإعجابه بفن الرقص، فى مقابل الرقص الشرقى الذى يستثير الغرائز فحسب. وهذا التفسير نفسه الذى قدمه الحكيم وأنهى به المؤلف الحوار هو نفسه التفسير الذى قدمه الصديق، فيما بعد لرفضه للمسرح؛ ولذلك نجد الراوى يهرب من الإجابة على هجوم الصديق على المسرح (ص ٢٤٦ ـ ٢٤٨). فبعد أن أخذ الراوى يمتدح المسرح فى الغرب باعتباره وسيلة من وسائل التهذيب، وأن ما يشوبه عندنا من مبتذلات هو نوع من التقصير والتشويه فى المسرح، يواجهه الصديق بأن المسرح فى الغرب

يقوم على أساس لايمكن أن يقبل فى أخلاقنا ودينا وهو العشق، فلا يستطيع الراوى الرد عليه، فيهرب إلى الفصل الثانى من المسرحية، وهذا الهروب إنما كان إزاء مأزق حقيقى، بغض النظر عن مدى عمق تحديد الصديق لأساس المسرح، إلا أنه يرصد أن التكنولوجيا لا تنفصل عن الأخلاق، ومن ثم يستحيل نقلها دون تشويهها، وهو مأزق يهدم الأساس الذى بنى عليه الكتاب من خلال نصيحة الحكيم كما رأينا.

ـ ٦ ـ

إن هروب الراوى من هذا المأزق يمكن أن يلقى مزيداً من الضوء على إشكالية الكتاب وزمنه، فالهروب إدراك ضمنى للطريق المسدود الذى تقود إليه فلسفته، ليس فقط على مستوى التحقق الحى الذى حدث فى عصر محمد على، ولكن حتى على مستوى الاتساق النظرى لهذه الفلسفة التى تتضح تلفيقيتها.

وفى ضوء هذا الموقف نستطيع تحديد أزمة الزمن، عبر مفهوم المؤلف للزمن؛ الزمن الحاضر مأساوى لأنه واقع بين شقى رحى: ماض ذهبى مضى، ولن يعود، والمؤلف يعرف ذلك، ولكنه متعلق به بحكم تكوينه وحدود إمكانيات المجتمع الذى عاش فيه كما سنوضح فيما بعد، ومستقبل ذهبى أيضاً ولكنه قامع، ولا يريد المؤلف أن يعترف بقمعيته، ويظل متمسكاً بالحلم به والأمل فيه رغم أنه يعرف أنه لن يتحقق. هذه الرؤية المأساوية للزمن الحاضر ، المؤدية إلى اليأس منه والهروب إلى حل خارجى ـ على مستوى البنية والفكر ـ ليست فى الحقيقة أزمة المؤلف، ولا أزمة المجتمع، هى بالضبط أزمة الطبقة التى ينتمى المؤلف إلى شريحة منها وتعيش بالضبط التناقضات التى من أجل وضعها وشرحها ومحاولة إصلاحها كتب المؤلف هذا الكتاب، غير أنه كتب من منظور شريحته الطبقية المحددة، وليس من منظور الطبقة ككل أو من منظور المجتمع الأشمل، وهذا ما يتضح فى الشخصيات التى قدمها هذا الكتاب.

يمكننا القول إنه باستثناء شخصية الباشا، وإلى حد ما شخصية الراوى، لم يخلق المويلحى شخصيات قصصية مكتملة وإنما قدم نمطين من الصور، إما كاريكاتورات أو وجهات نظر، ويكاد الباشا أن يقع ـ فى البداية ـ فى إطار الكاريكاتير لولا تطوره النفسى، ويكاد الراوى أن يقع ـ طوال الوقت ـ فى إطار وجهة النظر لولا مأساوياته وتناقضاته.

فى النمط الأول تقع شخصيات من مختلف الطبقات، وإن كان الأخص منها هوامش الطبقة البرجوازية الجديدة وخدمها: التبع ـ المكارى ـ رجل البوليس (الشرطى) ـ الراقصة ـ الخليع ـ السمسار وحتى العمدة باعتباره يحاول اللحاق بهذه الطبقة، وإن كان من طبقة أخرى، غير أن أبناء الطبقة نفسها لا ينجون من هذه الكاريكاتورية الساخرة، بدءاً من التجار والموظفين والمحامين والقضاة وعلماء الدين وحتى الكبراء والأمراء، وأبنائهم، فإذا كان هم الهامشيين هو سرقة أبناء هذه الطبقة والتحايل عليها لامتصاص أكبر قدر من أموالها وأموال الدولة، فإن همَّ أبناء الطبقة نفسها، وبخاصة الأمراء والكبراء والموظفين، ليس إلا التسلية وتزجية أوقات الفراغ وإنفاق المال، ثم التحايل من أجل الحصول على مزيد منه بأسرع الطرق وأيسرها، ولا ينجو من هذا اللهو سوى التجار إلى حد ما، ويلحق بهم القضاة ورجال الدين، الذين تحولوا إلى متآمرين يبحثون عن المشروعات الأكثر نجاحاً من غيرها. وفى هذا السياق نستطيع أن نلحظ الصراع الحاد بين الإنتاجية الطفيلية فى المشاريع المطروحة فى ذلك الوقت، فأحد المشايخ من علماء الدين يقول: «لقد وهمت يامولانا فى زعمك أن امتلاك الأطيان والجسور، خير من اقتناء الأبنية والدور»(٤٥). وأحد التجار ينصح زميله قائلاً: «وأنا أنصحك يا أبا هاشم أن تترك التجارة جانبًا، فقد أصبحت الآن لا نفع يرجى منها، وتوكل على الله فى الاشتغال معنا بالأبنية فهى أنجح وأربح»(٤٦). وآخر يقول: «وعليكم بأشغال الأقطان فى البورصة فهى الربح المضاعف والرزق الحاضر يأتيك رغداً بلا كد ولا تعب، وكم من فقير ولج البورصة، فخرج بفعل المضاربات غنياً كبيراً»(٤٧).

غير أن الأمر لا يخلو من واحد منهم يرفض منطق السمسرة، وآخر يدعو إلى أن الثروة الحقة هى تعليم الأبناء، لأن هذا يؤهلهم لدخول سلك الموظفين فى الحكومة ويرتقوا فى المراتب والمناصب، وفى هذا فائدة لهم (٤٨)، هذا فى الوقت الذى نجد فيه أرباب الوظائف متكاسلين ملولين من أعمالهم، ويفضلون الأعمال الحرة (فصل أرباب الوظائف)، وكان اسمه فى الطبعة الثالثة «الحكام والرؤساء»، ثم عدل فى الطبعة الرابعة ضمن ما عدل).

وهكذا يبدو أن البنية الطبقية الجديدة بعيدة عن الإنتاج تماماً وتتجه بوضوح إلى سبيل السمسرة (رغم رفضهم للمصطلح)، هذا بالنسبة للجادين منهم (التجار)، أما الآخرون جميعًا، وبينهم العمدة، فإنهم لا يكتفون بأنهم لا ينتجون، وإنما يبذرون فى إسراف ما

ينتجه غيرهم، وهم هنا ـ بالطبع ـ الطبقات الأخرى، التى لم يذكرها المويلحى فى كتابه[٤٩]، وبصفة خاصة الفلاحون، وفى المقابل قدم لهم كاريكاتوراً ممسوخًا لا يعبر عنهم، وإن كان دالاً على فئة بالتأكيد.

إن هذه الشخصيات تقدم فى الكتاب دون أسماء، وبمنطق تحكمه السخرية الهادئة وغير المباشرة، تعتمد على إظهار التناقضات السلوكية والقولية، دون حكم من الكاتب إلا قليلاً.

أما النمط الثانى من الشخصيات فندرج فيه شخصيات المهن الثقافية بصفة أساسية، ومنهم بعض المحامين وبعض الأطباء، والصديق، بالإضافة إلى الحكيم الفرنسى، وهذه الشخصيات يبدو وعيها حاداً بالأزمة التى يعيشها المجتمع، ولكنهم يشعرون بها كأفراد، وبعضهم ينغمس فيها، ويعيشون حالة من القلق وعدم الاستقرار أو اليقين، وقد سبق أن رأينا حالة تناقض الصديق، وتناقضات الراوى التى تبدو على السطح بسيطة، ولكنها فى العمق مأساوية.

ومن النماذج التى تعطينا صورة عن مدى الإحساس بالأزمة قول المحامى (فى محكمة الاستئناف) رداً على سؤال الباشا:

«كيف يختص الأجنبى دون الوطنى بهذه الجنان الناضرة ويستأثر دونه بهذه المساكن الفاخرة، ولعلك تلغز فى قولك وتحاجى، وتعمى فى تعبيرك وتداجى.

: لا تحجية ولا تعمية، بل هكذا قدر المصرى لنفسه، تبدل سعده بنحسه، واقتنع من دهره بالدون وبالطفيف، ورضى بالقسم الخسيس الضعيف، فبات محروماً تحت ظل إهماله وخموله، وغدا بائسًا فى سباته وذهوله، وما زال الأجنبى يسعى ويكد، ويعمل ويجد، وينال ثم يطمع، ويسلب ثم يجمع، والمصرى يبذر بجانبه ويسرف، ويبدد ويتلف، ويتحسر ثم يلهو، يعجز ثم يزهو، ويفتقر ثم يفتخر، فتساوى السيد والمسود، وتشابه الحاسد والمحسود، وتعادل الرفيع والمنيع بالحقير والوضيع، واشتركنا كلنا على السواء، فى منازل الشدة والبلاء، وأصبح نصيب القوى المكين مثل نصيب الضعيف المسكين، وكذلك تكون عاقبة من يلقى للأجنبى بيديه»[٥٠].

ومثل هذا الرأى نجده فى أزمة الطبقة كما يعبر الطبيب حين يصف خطأ الأطباء أو العدد الأعظم منهم، «يعيش فى أسر العادة، وقيد الطريقة، لا يعبأ بالبحث فى اختلاف الأمزجة، وتباين الغرائز، وتفاوت المعايش، وتغاير القوى فى البنى، فلذلك يكثر فيهم الخطأ ويقل الصواب»[٥١]، وكذلك الأمر لدى المرضى: «ومايغرب عنك؟ أن كثيراً من المولعين بسوء التقليد للغربيين، والمتهالكين على حب التظاهر بمظهر الرفه والترف يتغالون فى الاحتياط لأبدانهم ويبالغون فى التوقع لأجسامهم، فينمو فيهم وسواس المرض والسقم... ولا يزالون على هذه الحال، حتى يمتنعوا عما فيه صلاح أبدانهم من المأكل والمشرب، فيبدلوا بالماء الزلال الماء المعدنى، ويهجروا الأغذية المناسبة لتركيب الجسم وقوام البدن إلى الأطعمة الغريبة عن أذواقهم المنافرة لنسيج أجسامهم، ويتقيد المسكين بمعيشة لا تناسب غريزة البنية، ولا فطرة المولد، ولا طبيعة الإقليم، ولا توافق إلا من جمدت عروق آبائه تحت جليد لوندرة، لا من ذابت مفاصل أجداده تحت هجير القاهرة»[٥٢].

ومن الطريف أن نجد الراوى فى فصل الوباء يقسم المرضى إلى طبقات ثلاث:

* **الأولى**: هى طبقة العامة المتواكلة الجاهلة، وهؤلاء «لايزالون على كل حال فى صحة من الأرواح، وإن أعوزتهم صحة الأبدان»[٥٣].

* **والثانية** :هى طبقة الخاصة من أهل الدين واليقين وهم يؤمنون بالقضاء والقدر ولكن هذا لا يمنعهم عن الأخذ بأسباب التقية والحذر، ولا فى العمل بمقتضى القوانين المندوب إليها فى حفظ صحة الأبدان، وما يقرره أهل صناعة الطب من سبل التوقى والتحرس اتقاء لما نهوا عنه من الإلقاء بالأيدى إلى التهلكة، واحتذاء لما ترسمه ظروف الأحوال، وتقضى به أحكام الزمان، وهؤلاء يتمتع كل واحد منهم بالروح السليمة فى الجسم السليم»[٥٤].

* **أما الطبقة الثالثة**: فهى الناشئة الذين تعلموا فى المدارس «العلوم الآلية، والفنون الصناعية، دون علوم التربية النفسانية والفضائل الروحانية، وخلت صدورهم من آيات الله والحكمة، قد أخذوا عن بعض الغربيين عادة التهاون بالشرائع والازدراء بالإيمان، ولم يحيطوا بشئ من العلوم الموضوعة»[٥٥]، وهؤلاء هم «أصحاب الأرواح السقيمة فى الأجسام السقيمة»[٥٦].

فإذا تأملنا وجهات نظر هذه الشخصيات وجدنا أنها فى الحقيقة وجهة نظر واحدة تدرك وتعانى الوضع القائم والأزمة، دون أن تدرك أن هناك سبباً آخر غير نطاق الأخلاق، أو ربما كانت لاتستطيع الاعتراف به فى زمن سطوة الاحتلال الأولى، فهى إذن تكرس الأزمة، ناهيك عن أنها مستسلمة هى الأخرى، لا تستطيع فعل شئ ولا تدرى أى شئ تفعله.

وجهة النظر هذه والتى تجمع المحامى والطبيب والصديق والراوى، هى وجهة النظر التى يتبناها الراوى بوضوح، وهى تلتقى مع طبقة الخاصة من المرضى الذين ينصفهم الراوى فى النص الأخير، رغم أنه يسميهم أهل الدين واليقين، وهم غير علماء الدين الذين سبق له أن انتقدهم بشدة استدعت حذف الفصل من الطبعة الرابعة، مثله مثل فصل الأمراء، هؤلاء هم الذين يجمعون بين الإيمان والعلم، ويحققون نصيحة الحكيم الفرنسى تمامًا، بحيث يمكننا القول بأن الراوى ابن من أبناء هذه الفئة من المثقفين والخاصة، وهو من منظورها يعيش الأزمة وينتقد الفئات الأخرى فى الطبقة الوسطى[٥٧]، بل يمكن أن يختلف مع فرد من أفراد هذه الفئة الذى يبالغ فى محافظته أحياناً كما حدث مع الصديق.

وإذا كان الراوى هو الممثل الأكبر لهذه الفئة من فئات البرجوازية المصرية التى تعيش الأزمة وتعيها، فى حين تعيش بقية الفئات الأزمة، ولا تعيها، بل حتى تساهم فى تكوينها، فإن هذا الراوى قد تخيل أحمد باشا المنيكلى - فى المنام - ليقوم من خلاله باستعراض هذه الفئات ويظهر فسادها ويحاول إصلاحها، غير أن هذا الباشا الذى جاء مصادفة وأقرب إلى الديكور فى البداية، أفلت وتحول إلى أهم شخصية فى الكتاب كله، وليصبح الأقدر - فنياً - على تجسيد الأزمة العامة، بما فيها أزمة هذه الفئة نفسها، أكثر من جميع هذه الشخصيات، فهو فى الحقيقة، ليس سوى وعى هذه الشخصيات الحميم الذى يتطور وينمو ليحاول التعرف والاستفادة والاكتمال للخروج من المأزق.

إن أحمد باشا المنيكلى هو واحد من قواد عصر محمد على وناظر الجهادية فى عهد ابنه إبرهيم[٥٨]. وبالنسبة إليه، فإن محمد على هو ولى نعمته، وعصره هو مثله الأعلى. والأمر نفسه بالنسبة لفئة المثقفين هؤلاء فى تلك الفترة. فهؤلاء هم أحفاد وورثة المثقفين الذين ما كانوا ليوجدوا لولا محمد على ومشروعه. وفلسفتهم التى عبروا عنها طوال الوقت، هى فلسفة مشروع محمد على. ورغم أن واحداً منهم وهو المحامى يهاجم أمراء

أسرة محمد على بشدة لفسادهم فى مختلف المناحى [٥٩]، إلا أنه لم يذكر محمدعلى بذاته [٦٠] ولم يعن كلامه سوى التأسى على ما أوصلوا هم أنفسهم حالتهم إليه. وفى المقابل نجد أن الصديق فى حديثه عن الأهرام يشيد بعهد محمد على ويجعله أعلى ذكراً من بناة الأهرام لأن قناطره أنفع منها.

والباشا هو أكثر هؤلاء معايشة للأزمة عاش الزمن الزاهر وإذا به يفاجأ بتغير الأحوال وتدهورها، فى حين أنهم هم يتصورون ما كان فى هذا الزمن ولم يعيشوه بذواتهم، وإن عاشه أباؤهم الطبقيون. ومع ذلك فإنهم يشتركون معه فى الأسى لزوال هذا العصر، بدليل حلمهم بعودته كما تبدى فى نصيحة الحكيم وفى أقوالهم.

إن المتلقى يبدأ مع الباشا مستنكراً ضاحكاً، معجباً إلى حد ما (بالتقدم) الذى حدث عن عصر الباشا ولكن رويداً، ومع الدخول التفصيلى فى أحشاء الفئات الاجتماعية، يبدأ المتلقى فى التعاطف مع الباشا، ليس فقط، لأن الأحوال شديدة السوء بالفعل، وإنما أيضاً ـ وهذه مهمة الراوى والمؤلف ـ لأن الباشا قد أخذ رويداً رويداً يتحول إلى شخصية إنسانية مكتملة، ويبدأ بالتخلى عن عنجهيته إلى درجة المرض النفسى، الذى ما إن نجا منه حتى وجدناه شخصاً معافى راغباً فى مزيد من التعرف والوعى، وتحقيق نصيحة الحكيم ـ فها هو شخص حى أمامنا من عصر محمد على الذى تحققت فيه بالفعل النصيحة.. هكذا أراد خيال المؤلف أو منامه، أن يعيد عصر محمد على لا فكراً فحسب، وإنما يحيى شخصاً مكتملاً كان موجوداً فى الحياة بالفعل، يقول إن هذا العصر قادر على الوجود والتحقق والحياة الفعلية [٦١].

ويتفق الباشا أخيراً مع هذه الفئة (الأصيلة) لأنها الأقدم فى الوجود من الفئات الأخرى التى فى عهد سعيد وإسماعيل والاحتلال، فى أنه يجسد شخصية أقرب إلى البطل الإشكالى، إنطلاقًا من مأساويته وبحثه عن قيم (أصيلة) فى مجتمع متدهور، والتى كان يمكن أن تكون قيم شخصيات هذه الفئة لو أتيح لهم أن يكونوا شخصيات حقا وليس مجرد وجهات نظر.

وإذا كانت القيم «الأصيلة» التى يتبناها البطل الإشكالى، حسب لوكاتش وجولدمان[٦٢]، هى القيم الاستعمالية فى مقابل قيم التبادل التى تقوم عليها العلاقات فى

المجتمع الرأسمالى، فإنه من الصعب أن نعتبر أن الباشا يتبنى بالفعل هذه القيم الاستعمالية. صحيح أنه ينطلق من قيم يخلو منها مفهوم التوسط أو الوساطة، لكن القيم نفسها قيم هيراركية شديدة التعالى والتخلف كما يبدو لنا فى الفصول الأولى، حيث يتمسك الباشا بمجمل المظاهر الشكلية التى مثلت له وما تزال فى بعثه الجديد كل مؤهلات حياته: زيه ولقبه وخدمه وحشمه ولغته... إلخ، وهى مظاهر تتناول كل جوانب حياته وشخصيته، يمكن القول إن شخصيته ليست إلا مجموعة من المظاهر لاجوهر لها (من حيث رسم الشخصية)، وهذه يشف عن نسق القيم الرجعى.

صحيح أن فى البطل الإشكالى دائمًا جانبًا رجعيًا باعتباره يحن إلى قيم الماضى الأصيلة، غير أن هذه الحنين هو إلى الجانب الإنسانى فى هذه القيم، وليس كما هو الحال لدى الباشا. ومع ذلك، فإن هذا الباشا لم يبق محافظًا على نسق قيمه هذا، وإنما تحول بعد ذلك، تحولاً ساهم فى تحويله إلى شخصية حية شبه روائية، ولكنه كان تحولاً للاندراج فى نسق القيم الجديد الذى رفضه فى البداية، وعانى منه طوال الجزء الأول من الرحلة، ولكنه أخذ بالتدريج يتحول إلى شخص عادى يعيش الحياة المعاصرة للكتاب، بل ويقبل ويتطلع إلى المزيد.

من حيث الشكل، يمكننا القول بأن الباشا يتحول من بطل إشكالى إلى «بطل ضد»، غير أن التأمل فى مفهوم البطل الضد يشير إلى ضرورة الإحساس بمأساوية موقفه، صحيح أن البطل الضد مستسلم لقيم المجتمع، ولا يصارع كما هوالحال فى البطل الإشكالى، غير أنه بطبيعة الحال ليس مستمتعًا باستسلامه كما يبدو لنا فى سلوك الباشا فى الجزء الثانى من الكتاب.هكذا تتحول الشخصية الوحيدة فى الكتاب، التى كانت مؤهلة لأن تكون روائية من بطل إشكالى إلى بطل ضد، من حيث الشكل. أما من حيث المحتوى، فإنها لا تمثل قيم أى منهما، لأنها فى النهاية، حين تستسلم بسعادة بلهاء للحاضر من ناحية، وتسلم بنصيحة الحكيم الفرنسى من ناحية أخرى، فإنها تقر وتكرس التبعية التى يعيشها الحاضر، وهى تبعية تتطلب من حيث الشكل قيم البطل الضد بالفعل، ولكن مضافًا إليها هذه البلاهة فى الإستمتاع بها والرضى عنها.

ليس المؤلف هو مجرد الراوى، أو غيره من شخصيات الكتاب، كما تحاول بعض الآراء أن تثبت، المؤلف وصوته هو محصلة صراع أصوات كثير من الشخصيات. وبصفة خاصة شخصيات المثقفين، وضميرهم الباشا. كما أن الشخصيات (الكاريكاتيرية) هى حاملة صوت المؤلف الساخر، من مختلف الفئات فى البرجوازية المصرية الناشئة المتخبطة فى بحثها عن طريق للحياة ولتنمية الثروة وتحقيق مشاريعها المختلفة اقتصادياً وسياسياً وثقافياً وعمرانياً.

أما المؤلف فهو سليل شريحة طبقية أصيلة فى برجوازيتها، قبل هذه الفئات جميعًا، كما أنه سليل أسرة عريقة فى مجدها وثقافتها وليس مثل هؤلاء المحدثين الذين يتخبطون دون هدى فى الثقافة كما فى غيرها.

أن محمد المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) هو سليل أسرة حكمت ميناء المويلح فى الجزيرة العربية الذى كان تابعًا لمصر منذ عهد على بك الكبير وحتى سنة ١٨٩٢ ، ويقال إن هذه الأسرة كانت فى الأصل مصرية هاجرت إلى مويلح، سنة ٥٠ .هجرياً، وعاد فرع منها إلى مصر [٦٣] فى عهد محمد على، وقيل إنها من أهل الجزيرة العربية وأنها قد جاءت إلى مصر بعد أن عاونت محمد على فى قمع ثورة الوهابيين وأقامت بالقاهرة، وكان أول من جاء منهم هو السيد أحمد الذى أسس بيتًا تجارياً للحرير، ثم أصبح كاتب سر لكتخدا محمد على باشا، والسيد أحمد هذا هو جد كاتبنا محمد المويلحى (٦٤)، ويذكر هذا الرأى أن نسبه يمتد إلى الرسول.

ويرى رأى ثالث أن أسرة المويلحى قد عاشت حالة من الإزدهار التجارى خلال القرن الثامن عشر، ثم أصبحوا سياسيين مقربين للأسرة الحاكمة المصرية. إلا أن تحالفاتهم لم تستطع أن تؤمنهم فى مواجهة التوسع التجارى ، ومن ثم فبعد أن أنقذهم الخديوى من الخراب التجارى فى سبعينيات القرن التاسع عشر. أصبح آل المويلحى بين من قادوا المعارضة الوطنية ضد السيطرة تجارياً ومالياً على مصر[٦٥].

من الثابت، إذن، أن المويلحى هو سليل أسرة عريقة فى برجوازيتها وعلاقتها - فى الوقت نفسه - بالأسرة العلوية، وخاصة بعد أن تدهورت أحوالها (فرعها الذى ينتمى إليه

الكاتب من الناحية التجارية)، ومن ثم اتجهوا إلى العمل الإدارى. فالأب إبراهيم بك عمل سكرتيراً خاصًا للخديوى إسماعيل حين عزل من العرش إلى إيطاليا. والكاتب عمل بمنصب فى وزارة الحقانية قبل الثورة العرابية التى مال إليها ومن ثم ألقى القبض عليه بعد فشلها وفصل من عمله فسافر إلى إيطاليا حيث والده، وهناك أكمل تعليمه بالفرنسية والايطالية ثم سافر إلى باريس وصادق الكثيرين من أدباء فرنسا ومنهم الكسندر دوما الأبن، ثم سافر إلى الأستانة ليعمل بالصحافة ثم عاد إلى مصر سنة ١٨٨٧ واشترك فى تحرير الكثير من الصحف،وسافر إلى لندن وباريس سنة ١٩٠٠ ومن هناك أكمل كتابة رسائله التى نشرت فى مصباح الشرق وضمت إلى الرحلة الثانية، وفى سنة ١٩١٠ عينه الخديوى مديراً لإدارة الأوقاف وظل بها حتى سنة ١٩١٥ حيث استقال وآثر العزلة حتى مات سنة ١٩٣٠.

إن هذا التاريخ يشير إلى جذرين مؤثرين أشد التأثير فى حياة المويلحى. فالأصل الطبقى هو أسرة التجار، والانتماء المهنى الفكرى هو إلى المثقفين، وقد كان لهذين الانتمائين معًا أن يقودا المويلحى بالضرورة إلى مصاف المعارضة الوطنية الكاملة للاحتلال الإنجليزى، فالانتماء الطبقى إلى فئة أصيلة من فئات البرجوازية التى من حقها أن تدافع عن سوقها من غاز أجنبى يهددها، والوعى الثقافى بالأخطار المحيقة التى يمكن لهذا الاستعمار أن يوقعها بالمجتمع، كانا معاً كفيلين بأن يقودا إلى هذا الموقف المعارض، ويشير التاريخ إلى أن المويلحى (محمد) وأباه قد اشتركا على نحو ما فى الثورة العربية وأيداها، غير أن هذه المشاركة والتأييد، كما هو واضح، كانا سريعين وهامشيين، بحيث يمكن القول إنها كانت معارضة غير أصلية عكس الحال عند أفراد آخرين من أمثال عبد الله النديم على سبيل المثال.

ولا شك أن تفسير هذا الأمر التناقضى لا ينبغى أن يقف عند حدود الوقائع الجزئية أثناء الثورة، أو حتى فى العلاقات المعروفة بين المويلحيين والحكام العلويين، بل ينبغى أن يعود إلى أبعد من ذلك بكثير، ربما إلى القرن الثامن عشر وما تلاه، حيث كانت أسرة المويلحى من أسر التجار المعروفين تقليدياً، مما يعنى أنها كانت من الأسر المؤهلة لتكوين برجوازية مصرية ـ أو عربية ـ حقيقية، مع غيرها من فئات الحرفيين والعلماء وغيرهم[٦٦]، وذلك

قبل مجيئ الحملة الفرنسية وقبل مجيئ محمد على الذى استطاع أن يقضى على هذه الفئات كما قضى على الحكم المملوكى، وأخذ هو وخلفاؤه فى إنشاء فئات جديدة شكلت ما سمي بعد ذلك بالبرجوازية المصرية والتى يمكن تحديدها فى المتعلمين وضباط الجيش وملاك الأراضى(٦٧).

وفى ظل وضع التجارة بين يدى محمد على، والتهديدات الأوروبية لتجارة المشرق بدأت العلاقة القوية بين المويلحيين والوالى وتابعيه، بحيث أصبحت العلاقة بالوالى الحاكم أقوى من علاقتهم بالتجارة، وأصبح الحكام هم أولياء النعمة الذين يسدون الكثير من الخدمات فى أوقات الشدة(٦٨)، ودخل المويلحيون فى علاقة توظف، أى تبعية للحكام والولاة. وهذا الوضع الأخير هو فى تقديرى ما يمكن أن يفسر تذبذب برجوازية محمد المويلحى، مثله كغيره من أفراد الشريحة الطبقية التى ينتمى إليها.

لقد كان المويلحى ـ بحكم تراثه الطبقى ـ مؤهلاً أكثر من غيره من أبناء فئة المثقفين، أن يكون أكثر أصالة، لأن هؤلاء المثقفين ما كانوا يملكون هذا التراث الطبقى، وكانوا مجرد أحفاد فئة المتعلمين التى أنشأها محمد على، ولذلك فإنه من المنطقى أن يكون ولاؤهم للأسرة العلوية هو الأساس، أما المويلحى فقد كان أكثر عراقة منهم وكان مؤهلا لأن يصبح ـ من ثم ـ أقل ولاء لهذه الأسرة العلوية. غير أنه من الواضح أن التحولات التى حدثت للأسرة قد حولتها عن «أصالتها» لتصبح مثلها، مثل بقية الفئات الناشئة، تابعة للأسرة العلوية. ومن ثم فإذا كان أحد أفراد هذه الأسرة معادياً للاحتلال، أو كان الدافع قوياً ضده، كان يمكن لهذه الفئة أن تكون كذلك، وإلا فلا عداء للاحتلال. وهذا الموقف هو الذى يمكن أن يفسر لنا كثيراً من المشكلات الخاصة بكتاب «حديث عيس بن هشام» وبصفة خاصة مشكلتين أساسيتين: الأولى خاصة بحذف أجزاء من الكتاب بموافقة المؤلف، والأخرى خاصة بموقف الكتاب من الاحتلال الإنجليزى.

أما فيما يخص المشكلة الأولى، فإن المويلحى يشير فى مقدمة الطبعة الرابعة إلى بعض التعديلات «بما تقتضيه معاودة النظر من إصلاح مواضع النقص والإهمال، ومداركة ما لا يخلو منه كل عمل من شائبة السهو والإغفال». وهى إشارة عامة تفيد أنه تعهد ـ تلقائياً ـ بتعديل ما رآه يحتاج إلى التعديل، غير أن الحقيقة هى أنه حينما قررت وزارة المعارف

تدريس الكتاب لطلبة المدارس الثانوية طلبت منه هذه التعديلات، فقام بها، وأرسل «النسخة المنقحة» إلى السكرتير العام المساعد بوزارة المعارف مشفوعة بخطاب بين يدينا مسودة له جاء فيها:

«حضرة صاحب العزة السكرتير العام المساعد لوزارة المعارف، يتشرف بخطاب عزتكم ٥٠٢٧ بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٢٧م. ومعه نسخة من حديث عيسى بن هشام التى فحصتها اللجنة وصورة من تقريرها وقد وافقت على كل ما أشارت به اللجنة، وأقدم لسعادتكم اليوم النسخة من الكتاب مستوفاة كل وجوه العلاج المطلوبة والنسخة التى اطلعت عليها اللجنة والقسم الثانى من الحديث الموضوع فى معرض باريس الذى لم يطبع إلى الآن فى دفتر ـ ١ ـ٨٦ مع تقديم وافر الشكر والامتنان لحضرات الأساتذة أعضاء اللجنة على حسن ظنهم وتقديرهم للكتاب لما تفضلوا به فى تقريرهم، واقبلوا منى جزيل الاحترام»(٦٩).

ولقد أثار هذه التعديل انتقاداً حاداً من قبل بعض الكتاب، ورد عليهم آخرون مبررين ضرورة التعديل بمراعاة مستوى الطلاب وقدراتهم(٧٠). غير أن مراجعة التعديلات التى تمت تشير إلى أن هذا ليس هو السبب الحقيقى، لأن ما حذف ـ كله ـ يتصل بالهجوم على السلطة والكبراء فى ذلك الوقت. فالفصلان المحذوفان هما عن «رجال الدين» و«الأسرة العلوية»، بالإضافة إلى فقرات أخرى تنتقد الحكومة، مما يشير إلى أن الصيغة الراضية المسرورة التى شفع بها المؤلف ـ فى خطابه إلى وزارة المعارف ـ النسخة المعدلة لا يمكن أن تعنى أن المؤلف كان مضطراً للتعديل، بل هو راض وهذا ما يفسره موقفه الذى حللناه ـ طبقياً ـ من السلطة، وهو موقف تشهد عليه كثير من سلوكياته وأبيه(٧١).

ومن بين التعديلات التى أجراها المويلحى، يهمنا نص حذفه؛ يشى بالهجوم على الاحتلال ، وتلك هى المشكلة الثانية، وهو الأمر الذى ابتعد عنه الكتاب، تماما، بل إن النصوص التى نقلناها جميعا فى تحديد أسباب الأزمة لا تشير من قريب أو بعيد إلى أية مسؤولية للاحتلال، بل للغرب بصفة عامة، وما ورد من هجوم على الغرب فى الرحلة الثانية، لم يرد على لسان شرقى وإنما على لسان الحكيم الفرنسى، فى حين أن تأفف الصديق من مظاهر الحياة والمنهجية الأوروبية، لم يكن سوى تأفف أخلاقى لا يمكن اعتباره هجوماً.

هذا الموقف العام فى الكتاب هو نفسه الموقف الذى نجده فى النص المحذوف الذى يقول فيه:

«وسعادتنا وكبراؤنا وولاتنا وأمراؤنا يعاونون الأجانب بسلطتهم فينا وسطوتهم ويساعدونهم علينا ببأسهم وقوتهم ويصطفونهم أنصاراً وأعواناً ليزيدوا بهم المصريين ذلاً وهوانا حتى وقعوا هم أيضا بأسرهم فى قبضة أسرهم فتساوى السيد والمسود»(٧٢). فالنص لا يهاجم الأجانب مباشرة وإنما يحمل المسؤولية على المسؤولين الداخليين أساسا مما يؤكد أن الحذف قد تم لمصلحة السلطة فى المقام الأول.

والموقف نفسه أيضًا نراه فى نص آخر، يعتمد عليه البعض فى إثبات عداء المويلحى للاستعمار، ونحن لانراه إلا امتداداً لهذا الموقف الذى يلقى فيه بالمسؤولية على المصريين. يقول: «ليس المصرى بأضعف من الأجنبى جسمًا ولا بأصغر منه نفساً ولا بأدنى منه تكويناً وأوهى تركيبًا. ولم يخلق الله الأجنبى من طينة والوطنى من أخرى بل كلاهما متساويان فى الجسم والعقل،.. وما وصل بالمصريين إلى هذه الحالة فى الأزمان السالفة إلا رهبة حكامهم من الأجانب ووضعهم لهم فوق رؤوسهم إجلالاً وإعزازاً وتعظيمهم فى عيون الأهالى ومبالغتهم فى المحاباة لهم..»(٧٣).

إن هذه النصوص المحذوفة، وكثير من النصوص فى الكتاب، تشير إلى وعى المويلحى الحاد بالكارثة التى تحيق بمجتمعه، والأسى واضح فى هذه النصوص إلى حد كبير، رغم السخرية كما رأينا، بحيث لا يستطيع أحد أن يجادل فى أن الكتاب يمثل نموذجًا عاليًا من نماذج النقد الاجتماعى ذات الوظيفة المهمة، غير أن اعترافنا بهذا الدور وتقديرنا له، أمر لا ينبغى أن نقف عنده، وننسى المشروع الفكرى الذى انطلق منه هذا النقد، والهدف الذى يسعى إليه، بل نستطيع القول: والنتائج التى أدى إليها؛ لأن الكتاب واحد من اللبنات الأساسية التى شكلت وعينا الحديث والمعاصر.

وما سبق أن رصدناه يشير إلى أن المنطلق الفكرى للكتاب ـ لا يخرج ـ عن نطاق مشروع محمد على، ولا يتعارض ـ فى نهاية التحليل ـ مع منطق الاستعمار الانجليزى،. فبغض النظر عن التناقضات التى حواها مشروع محمد على، والتى سبق أن ذكرناها من

قبل وفى دراسات أخرى، فإن تبنى المويلحى وشريحته الطبقية، فى نهاية القرن التاسع عشر له، كان لابد أن يؤدى إلى نتائج أخطر من النتائج التى أدى إليها المشروع فى نهاية عهد محمد على. فإذا كانت الدول الأوروبية قد اكتفت بتحجيم محمد على وأسرته فى الوقت البعيد، فهى الآن فى قلب القاهرة تسيطر عليها وتعمل خطواتها الدؤوبة فى استعمار جوانب حياتها كافة، وليس فقط أراضيها وخبراتها ، أو، بمعنى أدق تحويل، المجتمع ككل - وهو مالم يصنعه محمد على - إلى مجتمع تابع: خلق طبقات جديدة تابعة، تعتمد تعليمًا تابعًا يخرج إدرايين صغاراً وموظفين مرؤوسين بالضرورة ولغة تابعة، ومبانٍ تابعة وأخلاقًا تابعة، بل وتصوراً تابعاً للعالم(٧٤).

وفى الوقت الذى كانت فيه الهمة الإنجليزية عالية، بدا المصريون لا يزالون فى غمرة الإحساس المطلق بالهزيمة بعد انهزام المشروع الوطنى العرابى، ولم تنشأ بعد الدعوات الجديدة الواضحة للنهوض، تلك التى قادها مصطفى كامل ومحمد فريد ومن تبعهم من رجال وفد ١٩١٩ ، بحيث يمكن القول إن المجال كان خاليا بالفعل للاحتلال وأعوانه وكانت الصيحات ضده نادرة، ولهذا يمكن تبرير خلو حديث عيسى بن هشام من أى هجوم على الاحتلال، وانصبت نقمته على رؤوس المصريين عامة لخنوعهم واستسلامهم لما يفعله بهم الأجانب.

لقد كتب المويلحى كتابه فى الوقت الذى كانت تتبلور فيه نهائيًا عملية إدماج مصر بالسوق الرأسمالية العالمية كبلد تابع، وكانت التكنولوجيا، والعلم بصفة خاصة، هما رأس الحربة، سواء عسكريًا أو مدنيًا فى تحقيق الهيمنة والإدماج. ومن ثم فقد جاءت دعوة المويلحى (ومن الأهمية أنها كانت على لسان الحكيم الفرنسى) لتبنى التكنولوجيا والعلم الغربيين تكريسًا لهذه المحاولة وللمشروع الاستعمارى، فى الوقت الذى بدا فيه أنه طوال الوقت يدعو إلى عدم الخنوع والاستسلام، وقد يكون هذا التناقض غير منطقى فى الظاهر، غير أنه فى الحقيقة منطقى إذا أعدنا المسألة إلى جذرها الفكرى الاجتماعى، أى مشروع محمد على.

إن مشروع محمد على لم يكن مشروعًا وطنيًا بالمعنى المألوف لهذا المصطلح، فالتناقضات التى حمل بها هذا المشروع جعلت منه مشروعًا كولونياليًا فى نهاية المطاف،

بمعنى أنه حقق غاية الحملة الفرنسية بيده لا بيدها، وبنى مشروعًا هشًا، لأنه اعتمد فيه أساسًا المثال الأوروبى مع زعم القدرة على محاربة الأوروبيين بأدواتهم كما يزعم الحكيم الفرنسي بالضبط. وما كان الأوروبيون ـ فى عهد الاستعمار ـ يسمحون لأحد بأن يلعب معهم هذه اللعبة، لأن هذا معناه تحطيم توسعهم الرأسمالى ونمو الرأسمالية العالمية، ليس هناك مفر لمن يريد أن يكون رأسماليًا من أن يكون تابعا، هذا هو قانون العصر، ولم يكن المويلحى يستطيع أن يكون غير ذلك.

وحقًا كان المويلحى واعيًا بتبلور تشكيلة طبقية جديدة، ويعى تبعيتها[٧٥]، ويحاول من منظور فئته الاجتماعية (المثقفين) المنوط بها مهمة بلورة وعى الطبقة، أن يرشدها وينبهها إلى خطل وخطر الطريق الذى تسير فيه ولكن دون أن يضع يده على الداء الصحيح، لأنه ـ هو نفسه وفئته ـ واقع فيه، وإن بدا يدريه، فإنه يدافع عنه ليكرسه فى النهاية، وتدور الدورة لتنتهى ـ فى النهاية ـ إلى الزمن الدائرى، وإن بدا فى لحظة ممتدًا ومستقيمًا إلى الأمام، وتنتهى إلى المأساة التى تحل بالكتاب كله، وإن بدت السخرية طاغية، وإن بدا الأمل ممكنا بعد نهاية الكتاب، وتلك مأساة أكبر.

هل كان المويلحى يستطيع أن يرى غير ذلك؟

كمواطن، وابن من أبناء هذه الفئة البرجوازية المصرية فى ذلك الوقت، وحدودها وحدوده التى رصدناها من قبل، لم يكن يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك. ولكن المويلحى كفنان، يفترض أنه يمتلك وعيًا ممكنًا لمستقبل طبقته، كان يستطيع أن يرى الصورة بمنظور آخر إذا دقق فى بعض التفصيلات الجزئية التى كانت قد أخذت تنمو فى الحياة المصرية آنذاك، ومنها ظهور جيل جديد من المثقفين الوطنيين المعادين للاستعمار ويعلنون ذلك كما كان الحال فى جريدة اللواء التى ظهر أول أعدادها فى وقت كتابة أجزاء الحديث أى سنة ١٨٩٩، وفى السنة نفسها التى تم فيها أول إضراب لعمال السجاير، وهو الإضراب الذى فتح الطريق للكثير من الإضرابات المتتالية لعمال السكك الحديدية والطباعة خلال العقد التالى، كما فتح الطريق لتشكيل النقابات العمالية لعمال ماتوسيان ولعمال الترام سنة ١٩٠٨ ولعمال الصنائع اليدوية سنة ١٩٠٩ وغيرها[٧٦].

من كان يتأمل الأحداث الجزئية الصغيرة كان يستطيع أن يكتشف أنها تشكل ظاهرة جديدة في الحياة المصرية هي التي انتهت بثورة ١٩١٩ عارمة العداء للاحتلال.

من المستطاع - الآن - القول بأن نتيجة ثورة ١٩١٩، التي شهدها المويلحي وتضامن معها، لم تنه الاحتلال الإنجليزي ولا أزمة الوطن، وأن هذه الأزمة ظلت بأشكال أخرى بعد هذه الثورة ورغمها. ومن الممكن القول بإن ما ذكره المويلحي بشأن أوضاع البرجوازية التي قادت شرائح منها الثورة - فيما بعد - كان يؤهله لأن يدرك أن مصيرها مظلم وأنها لن تستطيع أن تفعل شيئًا حقيقيًا. ولكن هذا القول سيخرج المويلحي من إطار هذه الطبقة تمامًا ويضع وعيه أعلى منها بكثير، وهو لم يكن - في الحقيقة - كذلك، كما تكشف لنا رؤيته في الكتاب. فقد كان واحدًا من أبنائها يحمل كل خصائصها وتناقضاتها، سواء على المستوى الحياتي الفكري، وهو الأمر الذي يجعلنا نضع موضع التشكك العميق الحديث حول ما إذا كان حقًا - كما زعم البعض - يريد أن ينشئ رواية، وما إذا كانت خصائص الطبقة التي ينتمي إليها تسمح لها بالمطالبة حقا بإنشاء نوع أدبي جديد، جديد حقا، ومعبر عنها حقًا التشكك يطال شرعية هوية هذه الطبقة «البرجوازية»، على الأقل في تلك المرحلة ومدى معرفتها العميقة بهذه الهوية.

- ٨ -

لقد بدأنا هذه الدراسة برصد مفتاح حديث عيسى بن هشام باعتباره الصراع بين المقامة والرواية، وكان ذلك على أساس ما بدأته العناصر المختلفة لبنية الكتاب، تلك العناصر التي أوصلنا تحليلها إلى المحتوى الحقيقي لشكل الكتاب أو بنيته، ويبدو لي - الآن - أن هذا المحتوى لابد أن يخرجنا من إطار هذا البحث في هذه المنطقة؛ منطقة محاولة كتابة الرواية أصلا، التي حاول الباحثون أن يثبتوها للمويلحي.

إن المويلحي لم يزعم أنه يكتب رواية أو أنه يريد ذلك، ومجمل العناصر التي تبدو في الظاهر قريبة من الرواية، أظهر تحليلها الشكلي أن محتواها ليس محتوى شكل النوع الروائي، تبدى هذا بصفة خاصة في تحليل الشخصيات، وبالأخص الشخصية الوحيدة التي تبدو قريبة من الشخصية الروائية «شخصية الباشا». وتبدى هذا في العلاقة بين الوحدات

النصية، وتبدى فى العلاقة العميقة أسلوبيًا بين الفكاهة والدراما، وتبدى أيضا فى الزمان الدائرى المنبعج، كما تبدى فى طبيعة الأزمة التى عاشتها الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها الراوى، وتمثلها رؤية المؤلف فى النهاية، رؤية تعيش الأزمة، وتحاول أن تعيها، ولكن وعيها المغترب يأبى عليها أن تعيها وعياً صحيحاً أو أن تجد لها المخرج الصحيح.

كل هذه العناصر تبعد الكتاب عن الخصائص الروائية وإن لم تبعده ـ بكل تأكيد عن الكتابة الفنية التى تحاول أن تكون عصرية، وأن تكون قصصية، وليس كل قص رواية كما هو معروف.

الأمر الآخر شديد الأهمية هو أن علينا الآن أن نناقش الصراع الذى بدا بين النوعين الأدبيين لأنه امتد حتى نهاية الكتاب دون أن يحسم لصالح أى من الطرفين بشكل نهائى، كان هذا واضحًا فى مختلف مستويات التحليل فى المكان والزمان واللغة والشخصيات والبنية والرؤية. صحيح أنه ـ فى النهاية ـ هناك تغليب واضح لطرف من طرفى الثنائية دائمًا، ولكن التغليب أمر والانتصار أمر آخر. التغليب يعنى استمرار الطرفين فى الصراع، وإن كان أحدهما أقوى. ويعنى أن العلاقة بين الطرفين هى علاقة تعارض وليست علاقة تناقض. أما الصراع، فمعناه نفى أحد الطرفين عبر عملية صراع حادة. ولقد كان من الواضح ـ طوال الوقت ـ أن هناك حاجزا ما يمنع تحقق الصراع كما يمنع انتصار أى من الطرفين، والمثال البارز كان مفهوم الزمن كما تبدى فى بنية الكتاب وفى بنية الراوى.

وإذا جاز لنا أن نواصل ربط علاقة هذا المفهوم بالمفتاح الذى سبق أن أشرنا إليه، لاتضح لنا أن النوعين الأدبيين: المقامة والكتابة الفنية الحديثة التى قد تحمل ملامح قصصية غير مكتملة فى إطار نوع بعينه، قد تجاورا فى الكتاب ولم يتصارعا كما أوضح التحليل، بحيث نجد خصائص كل منهما قائمة بدرجة عالية من الاستقلال بجوار ملامح الآخر، بحيث يمكننا القول أن زمنى النوعين، أو نمطى الإنتاج الأدبى حسب مصطلح فردريك جيمسون[٧٧] قد تجاورا ووجدا معًا فى اللحظة نفسها و الكتاب نفسه، تماما مثل الماضى الاسلامى الدائرى الأخلاقى، والمستقبل الأوروبى (الغائم) (الأفقى التكنولوجى)، صحيح أننا قد وجدنا أن الزمن الأول هو المتغلب فى النهاية على الزمن الثانى، وكذلك الأمر بشأن المقامة أو الكتابة التراثية بصفة عامة، غير أن هذا التغلب لا ينفى الآخر. بل يتوسط به،

ويعتبره وسيلة لغايته. كما كان الخيال والمزاح وسيلة للنقد والإصلاح، وهو توسط أدى إلى تشويه الزمن الأول وجعله يفقد منطقه الخاص، ودون أن يصل إلى منطق آخر، وهذا هو سر عدم الاكتمال الشكلى للكتاب فى اتجاه أى نوع أدبى متميز. قد يمكن القول كما رأى البعض أنه مازال أقرب إلى المقامة، ولكنه بالتأكيد مقامة مشوهة، وقد يرى البعض أنه نص ذو ملامح خاصة جمع بين خصائص أكثر من نوع معبرا عن مرحلة انتقالية، وهذا أيضًا صحيح، ولكن مع ملاحظة أن أبرز ملامحه الخاصة هو عدم الاكتمال، وعدم وضوح طريق جديد للكتابة، بحيث يمثل مرحلة انتقالية حقًا؛ لأن المرحلة الانتقالية تعنى أن ما جاء بعده قد استفاد منه وصوره، وهذا ما لم يحدث فى الكتابة العربية الحديثة المتصورة ضمنا فى حديث النقاد كما تمثلت فى زينب وما تلاها من (روايات) دخلت فى طريق مختلف تمامًا عن الطريق الذى سلكه المويلحى.

قد يمكن القول إن هذه مشكلة تلك النصوص الأخيرة وليست مشكلة المويلحى، ونقول إن المويلحى لو كان قد استطاع أن يقدم حلاً حقيقيًا ـ أو يرشحه على الأقل ـ لأزمة الكتابة العربية، لكان التابعون له قد اتبعوه وأكملوه، ولكنه لم يفعل. وما كان يستطيع أن يفعل، مثلما كان التابعون له أيضا غير قادرين أن يفعلوا غير ما فعلوا، لأن المسألة ليست بالنوايا والرغبات الفردية. وإنما هى محكومة بأسس ترشح قيام هذا النمط من الإنتاج الأدبى أو تنفيه، وتلك هى الظروف الاجتماعية والاقتصادية كما تتبدى فى البنية السيكولوجية التى ينتمى إليها الكاتب. فقد أظهر تحليل الكتاب نفسه أن البرجوازية المصرية ـ فى ذلك الوقت ـ لم تكن برجوازية حقيقية مكتملة وناضجة وأنها حاولت أن تحقق شكل البرجوازية، بالنقل المشوه لشكل البرجوازية الأوروبية، ولكنها لم تحمل محتوى البرجوازية لأنها كانت فاقدة للقاعدة الإنتاجية، ولأنها ـ استهلاكيًا ـ كانت تابعة للبرجوازية الأوروبية، فقد كان من الطبيعى أن تحاول تقليد شكلها، دون أن تستطيع، ومن هنا كان التقليد المشوه.

وإذا جاز لنا أن ننقل هذا التشبيه إلى ميدان الأدب، فإننا نستطيع القول بأن البرجوازية المصرية قد حاولت نقل النوع الروائى المنتشر، تعبيرًا عن البرجوازية الأوروبية، إلى الأدب العربى ففشلت، لأنها حاولت نقل الشكل، دون أن تعرف محتواه الحقيقى، ولو عرفت لما

حـاولت أن تنقله لأنه لا ينقل بذاته، وإنما تبـدع أشكاله. ومن ثم، فـإن القـول بأن «الحديث» يعتبر نصا انتقاليًا، بما يعنيه ضمنا الانتقال من المقامة إلى الرواية، هو قول غير دقيق؛ لأنه يتصور ـ أولا ـ إمكانية أن تساهم المقامة فى بناء الرواية، ويتصور ـ ثانيًا ـ أن مجتمعًا رأسماليًا تابعًا (والتبعية أبرز خصائصه) يمكن أن يحقق رواية بالمعنى الرأسمالى الأصلى للرواية. وهذا أمر غير ممكن بحكم قانون المرحلة الإمبريالية للرأسمالية التى تحتم بقاء مجتمعات العالم الثالث فى نطاق التبعية لها على المستويات كافة. غير أن هذا ينطبق على ما يسمى بالرواية العربية بدءاً من زينب، أما «حديث عيسى بن هشام» فمشكلته أكثر تعقيداً، لأن طموحه لم يكن قد وصل بعد إلى حد نقل النوع الروائى الأوروبى، من هنا كان أقصى ما يمكن أن يفعله ـ دون إعلان ـ هو أن ينقل بعض تقنيات الرواية الأوروبية. أو القصة مطعمًا بها شكلاً تراثيًا، هو شكل المقامة، ليحقق بذلك نصيحة الحكيم الفرنسى، بالاستفادة من الحضارة الغربية، «بآلاتها وعظيم صناعاتها»، فتحول القص الأوروبى بين يديه إلى مجرد تقنيات تخيلية تستخدم مع غيرها من الأدوات التراثية كأدوات لخدمة الغرض التعليمى أو النقدى، مثل حيلة بعث الباشا أو خلق شخصيته أو الاسترسال فى السرد وما إلى ذلك. أما الاخلاق والعبرة أى صلب العمل فقد بقيت إسلامية الطابع، تراثيه المزاج، وإن تعكرت بتدخل الحكيم الفرنسى ولم تبق كما هى.

إن الشروط الاجتماعية التى حددت وضع الطبقة البرجوازية المصرية فى نهاية القرن، وحدود هذه الطبقة، لم تكن تطرح ـ الإعلى نحو غائم تمامًا ـ ضرورة وجود نوع أدبى جديد اسمه الرواية، إذا كان لنا أن نتخيل وجود برجوازية بالمعنى الدقيق للمصطلح لتصورنا أن المويلحى، أحد أبرز مثقفيها المرشحين للقيام بدور القيادة الأدبية، كان عليه أن يمارس دورا مختلفا تماما عما مارس فى حديث عيسى بن هشام.

كان يحتاج لتجاوز الثنائيات الحادة التى حددت ماهية الكتاب ووظيفته، وأن ينتقل إلى فهم جديد ينفى التعارض بين التسلية والتعليم، وكان هذا معناه بالضرورة نسقا مغايرا تماما لنسق المفاهيم الإحيائية الملتبسة الذى تبناه المويلحى وجيله، وكان عليه أن يدرك أن الرواية ليست مجرد تسلية حسب المعنى السابق، وإنما هى نوع أدبى جديد يحمل نسق قيم جديد، (محتوى شكل) جديد مختلف تماما عن الأنساق التى عرفها، ويحمل خصائص

فنية مغايرة تماماً للخصائص الفنية (ولمحتواها القيمى)التى للمقامة، وكان يحتاج لأن يدرك أن هذا النوع الجديد لا ينشأ من فتات أنواع سابقة، ناهيك عن أنه لا يمكن أن يقبل أن ينقل إليه نوع سابق كما هو، وحتى إذا قبل، فإن هذا النوع لن يكون المقامة بأى حال من الأحوال،. ومن هنا كان على المويلحى أن يتخلى تماماً عن فن المقامة، وكان يحتاج أخيراً لأن يدرك أن نوعاً أدبياً ما، وإن وجد فى مجتمعات مختلفة فى ظروف متشابهة، لا يمكن أن تكون أشكاله وخصائصه فى ذاتها فى كل المجتمعات، فلابد أن كل مجتمع يفرض أشكالاً لهذا النوع تتلاءم - فى محتواها - مع مثله الجمالية والأخلاقية العليا. ومن هنا، فإن المويلحى كان يحتاج إلى أن يتعرف على المثل الجمالية لشعبه - وليس لفئته المحدودة - وأن يبحث عن الأشكال الروائية الملائمة لهذا الشعب، لكى يحقق لطبقته حق التأثير الفعلى والسيادة الفعلية على هذا الشعب.

إن المقامة التى نشأت لتعليم اللغة أو التكسب كما يقال، أو للتعبير عن الاحتجاج الاجتماعى لبعض الفئات الهامشية فى المجتمع العباسى فى أفضل التفسيرات، جاءت شكلاً قصيراً مغلقا لبناء شكلى المغامرة كاريكاتورى التصوير، مغرقا فى الاهتمام بالمحسنات البديعية. ومهما امتد هذا النوع الأدبى فى الزمان، فلن يصل إلى أبعد من زمن الوهرانى الذى لم تكن مقاماته حاملة للسمات نفسها فى المقامة القديمة، بل كانت أقرب إلى الطول والاسترسال والانفتاح البنائى، بحيث يمكن القول بأن المقامة كانت فنًا ميتًا فاقد الصلة بالناس فى نهاية القرن(٧٨)، إلا ما أحيى منها بإعادة النشر أو بالمحاكاة من قبل الإحيائيين المحدثين.

فى المقابل تحتاج الرواية إلى اتساع المساحة النصية بحيث تستوعب إمكانيات تجسيد الأحداث والشخصيات تجسيداً واقعيًا عميقًا متتابعًا ومترابطًا فى لغة عصرية بسيطة، وغير معقدة، لأن ماهيتها ووظيفتها مختلفتان عن المقامة، وجمهورها مختلف عن جمهور المقامة: هى عمل فنى يسعى إلى تقديم الشخصية البشرية فى حركتها فى الزمان والمكان، لابهدف التسلية أو الخيال، بل بهدف الإمتاع الواعى. ولا يصلح فيها فصل الهدف الإصلاحى عن هدف التسلية(٧٩)، كما حدث فى نشأة الرواية العربية، أو فى حديث عيسى بن هشام.

تظهر هذه المقارنة السريعة أن المقامة، كخصائص فنية وكزمن انقضى، لا يمكن أن تتطور كى تصبح الرواية ذات الخصائص الفنية والإنسانية المختلفة. وربما كان من الممكن الاستعانة بأنواع أدبية أخرى تسمح بالانطلاق والتحرر أكثر من المقامة، كأنواع الأدب الشعبى، مثلما حدث فى الرواية الأوروبية حسب إشارات باختين وغيره من الباحثين.

إن الرواية الأوروبية لم تنشأ بين يوم وليلة ولم تنشأ فجأة لحظة تبلور الطبقة البرجوازية وانتصارها، ولكنها مرت بقرون من التحول والتطوير للأنواع الأدبية الشعبية السابقة عليها، مثلما عاشت بذور البرجوازية وشرائحها المختلفة فى قلب المجتمع من خلاله وعبر الصراع العنيف معه، ثم قيادته بعد ذلك.

وبغض النظر عن الصراع حول ما إذا كانت الملحمة هى جذر الرواية، كما يذهب هيجل ولوكاتش، أو أن الأشكال الشعبية هى الجذر كما يذهب باختين[٨٠] وغيره. فإنه من الثابت أن الملحمة نفسها قد تحولت لتتداخل مع الأشكال الشعبية، التى خضعت بدورها لمراحل من التحول لكى تتحقق الرواية وكانت آخر مرحلة هى جمع سلسلة كاملة من الأقاصيص حول شخصية متميزة واحدة: بير تولود فى الفولكلور الإيطالى، وبيدرودى أو رديمالس فى الإسبانى، وتيل ايليشبيغل فى الألمانى وغيرهم.. كانت الأقاصيص تتكون فى وعى الشعب، تتطور بصورة حية من خلال تناقلها على شفاه أبنائه[٨١]. ومن هذه السلاسل ظهرت الروايات الأولى، دون كيشوت وغيرها.

وقد يحق للبعض أن يقارن بين الحديث ودون كيشوت حيث تتشابه العناصر الشكلية بين العملين، ولكن ما يغيب عن الذهن دائما هو المحتوى الاجتماعى للشكل، فما حملته دون كيشوت من أحلام قيم جميلة ماضية... بحث عن الجمال والحق اللذين ماتا فى المجتمع المحيط بالناس وإن لم يموتا فى قلبه[٨٢]، ليست هى القيم المتخلفة التى حملها الباشا والتى سرعان ما تراجع عنها. هذا بالإضافة إلى أن محتوى شكل سيرفانتس، كانت له علاقة حقيقية ووثيقة بالمثل الجمالية العليا لمجتمعه، ومن هنا استعان بالخيال الشعبى والفكاهة الشعبية، وليس بالتراث الرسمى الجامد منقطع الصلة بالمعاصرين له.

إن اعتماد التراث الشعبى الأوروبى وتطوره والاستفادة منه لم يكن عبثًا كما سبق القول، وإنما كان تواصلا وقيادة لمحتوى الشكل الذى يتلاءم مع المثل الجمالية العليا

للشعب الذى تطمح البرجوازية لقيادته ـ واستغلاله ـ عبر التعرف عليه واستيعابه، ومن الواضح أن هذا الوعى والطموح لم يكونا متوفرين لدى البرجوازية العربية، لأنها نشأت بعيداً عن الشعب، فى أحضان الحكم الأجنبى سواء كان تركيًا أو أوروبيًا. وتحت الحكم التركى، كان التراث الذى تعرفه هو التراث الإسلامى الرسمى الذى رفض دائمًا، وظل يرفض الفنون الشعبية بأشكالها المختلفة.

إن هذا الرفض قد امتد إلى العصر الحديث ولم يستطع رواد الإصلاح أن يصلحوه لأنهم لم يستطيعوا القضاء على الماضى كما سبق القول، فظل يزاحم الحاضر متجاورا معه. فهذا هو الشيخ محمد عبده يصنف السير الشعبية فى مقالته عن أقسام المؤلفات المتداولة بين أيدى المصريين قائلاً:

«ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وهى ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة ومن هذا القبيل كتب أبو زيد وعنتر عبس وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس» ويدعو ـ من ثم ـ إلى هجر هذه الكتب والاستعاضة عنها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة[83].

فى ظل هذا الوضع الاجتماعى الفكرى، لم يكن الأدباء يستطيعون الاستعانة بالتراث الشعبى، فيما عدا عبد الله النديم الذى يحتاج إلى دراسة خاصة، مثلما كانوا لا يستطيعون كتابه رواية، فإنسانهم ليس إنسان الرواية وهم لا يعرفون شروطها ومقتضياتها ولا يمتلكونها.

يتأسس على هذا، أن الحديث عن «حديث عيسى بن هشام»، فى إطار نشأة الرواية، يعتبر حديثًا لا علاقة له بالنص ذاته، ولا بالواقع الذى أنتجه، فكلاهما لم يكن يطمح لإنتاج رواية، وما كان يستطيع.

الهوامش:

* نشر هذا الفصل بمجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، العدد ٥٩، سبتمبر ١٩٩٣ .

(١) يروى توفيق الحكيم، أن وفداً من الأزهر قد توجه ـ بعد صدور الكتاب ـ إلى إبراهيم المويلحى، والد المؤلف، للاحتجاج على هذه البدعة، راجع: توفيق الحكيم، الرواية أصيلة فى التراث العربى، صحيفة الأخبار، عدد ١٩٨٦/٨/٦ .

(٢) صدر الكتاب عن دار المعارف بمصر، ط٢، سنة ١٩٨٦ .

(٣) صدر عن الدار العربية الكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٠.

(٤) راجع: الفصل الثانى من الكتاب.

(٥) راجع: الفصل الأول من الكتاب.

(٦) محمد المويلحى: **حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمن**، الطبعة السابعة مع الرحلة الثانية: دار المعارف بمصر، د.ت. وهذه هى الطبعة التى سنعتمد عليها فى الدراسة، مع العودة إلى الطبعة الثالثة لمراجعة النصوص التى حذفت منها حين إعداد الطبعة الرابعة، وسيرد ذكرها فيما بعد، والتأكيد فى داخل النصوص المستشهد بها من الكتاب، دائماً من عندنا.

(٧) أحمد إبراهيم الهوارى، **نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر**، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٧٨، ص٥٢-٥٥.

(٨) نفسه، ص٥٥.

(٩) رفاعة الطهطاوى، **مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك**، بيروت، المطبعة السورية: د.ت.، ص٤ من المقدمة، نقلاً عن الهوارى: **نقد الرواية**، مرجع سابق ص٤٢.

(١٠) يشير د. عبد المحسن طه بدر إلى أن وقائع تليماك قد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٨٦٨. أما نص الشيخ محمد عبده فقد نشر فى ١١ مايو سنة ١٨٨١، راجع النص فى مجلة **فصول**، القاهرة، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، يوليو أغسطس ١٩٩١، ص٢٠٧.

(١١) يشير على الراعى وغيره إلى أن الوسائل البلاغية تتحكم فى بدايات الفصول، ثم تقل بعد ذلك «بفعل ما فى الفصل من قصة .. فيصبح الدفع فى اتجاه الرواية أوضح». راجع: «**دراسات فى الرواية المصرية**»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٩ - ٢٠، وهذا القول صحيح ولكن فى معظم الفصول وليس كلها، بحيث نجد فى كثير منها تغلغل هذه الوسائل إلى داخل الفصل، بحيث تشمله كله تقريباً مثال ذلك فصول «العرس» و«العمدة فى المرقص» الطويلان، وغيرهما من الفصول.

(١٢) الحديث، ص ٢٠٨.

(١٣) نفسه، ص ١٥.

(١٤) نفسه، ص ١٧ - ١٨.

(١٥) نقلاً عن: عبد اللطيف حمزة، **أدب المقالة الصحفية فى مصر**، الجزء الثالث، إبراهيم المويلحى، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥١، (تقريبًا) ص ١٠٢. والمعروف أن النصين كانا ينشران معًا فى «**جريدة مصباح الشرق**»، وإن سبق حديث عيسى «حديث موسى» بسنة على الأقل، المرجع السابق، ص ١٠٠.

(١٦) يميل معظم النقاد، الذين يعتبرون الحديث رواية، إلى أن الرواية قد انتصرت فى الكتاب على المقامة، وربما يكون هذا النص لعصام بهى دالاً على ذلك «أن للمقامة بطلاً، و «للحديث» بطلاً، أما بعدها فكل شىء مختلف، من الأحداث، وطبيعة هذا البطل، وشخصيته وسلوكه، وبناء هذه الشخصية وهذا السلوك» عصام بهى: «**حديث عيسى بن هشام مجتمع متغير، وثقافة متغيرة**»، **مجلة فصول**، المجلد السادس، العدد الرابع صيف١٩٨٦ ص ١٣٨: ورغم أن هذه الصيغة والتحليل الذى تلاها فى أسلوبه وشكله عن جميع الأشكال الأدبية التى سبقته، والتى لحق به، فهو - كما رأينا - لم يلتزم شكلاً بعينه من الأشكال الأدبية التقليدية، كما لم يلتزم شكلاً من الأشكال الفنية الوافدة - الرواية بخاصة - وإنما حقق شكلا خاص متميزاً لا نستطيع أن نقول عنه إلا أنه «حديث» مستفيد من هذه الأشكال الفنية، التراثية والغربية جميعاً، وأساليبها، لكنه ليس واحداً منها بشكل كامل من جهة، ولا يلتبس بأى شكل من هذه الأشكال من جهة أخرى». وراجع عن تردد الكتاب والمؤرخين فى اعتبار الحديث رواية أو مقامة: أحمد الهوارى، **نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام**، دار المعارف بمصر، القاهرة. وعبد اللاه عبد المطلب، **المويلحى الصغير حياته وأدبه**، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٨٥ : ص ٢٢٥، ٢٥٣، وهو عرض للآراء المختلفة التي تميل إلى أحد الرأيين أو تتوسط بينهما، ينتهي منه المؤلف ـ بعد التفنيد ـ إلى «أن» حديث عيسى بن هشام «رواية من أروع ما بدأ به الفن القصصي عند العرب».

(١٧) تتكون الطبعة التي اعتمدنا عليها أساساً من أربعين فصلاً هو العدد نفسه الموجود في الطبعة الرابعة، ولكن المقارنة مع الطبعة الثالثة تشير إلى أن «الرحلة الثانية» بأكملها قد أضيفت إلى الطبعة الرابعة، وفي المقابل فقد حذف فصلان من الطبعة الثالثة هما فصلا «علماء الدين» و«الأمراء وأبناء الأمراء»، بالإضافة إلى فقرات طويلة وقصيرة من فصول أخرى كما هو الحال في فصل «كبراء العصر الماضي» حيث حذف نص يشير بنوع من التهكم الخفي إلى محمد علي، بالإضافة إلى نصوص تتهكم على الحكومة والمحامين الشرعيين. وراجع أيضا، عبد اللاه عبد المطلب، المرجع السابق، ص٢٠٢ـ٢٠٣. ومن المعروف أن الكتاب قد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٧ متضمنة معظم الفصول التي نشرت مسلسلة بدون انتظام منذ ١٧ نوفمبر سنة ١٨١٩ حتى سنة ١٩٠٢. راجع: أحمد الهواري، **نقد الرواية في الأدب العربي**، مرجع سابق ص٥٢. وقد اعتبرنا أن حذفها الذي جاء بطلب من وزارة المعارف حينما قررت تدريسها لطلابها، بموافقة المؤلف بل وإجرائه التعديلات المطلوبة بنفسه، هو أمر مفروض على الكتاب من الخارج، وإن كانت موافقه المؤلف وإجراء التعديلات هو أمر يخص موقف المؤلف ورؤيته التي سنعالجها فيما بعد.

(١٨) الحديث، ص٢٥٢.

(١٩) نفسه، ص٢٥٢ـ٢٥٣.

(٢٠) نفسه، ص٢٥٣.

(٢١) علي الراعي، **دراسات في الرواية المصرية**، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢٢) يؤكد هذا التفسير قول المويلحي على ذلك، فهو لم يقصد إلى كتابة رواية فنية وإنما كان هدفه كما جاء في مقدمته «شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم.. إلخ». ومع ذلك، فإن المؤلف يصنف الكتاب كرواية تعليمية كما سبق القول، راجع: **تطور الرواية العربية**، ص٧٨.

(٢٣) الحديث، ص١.

(٢٤) احتل الحديث النبوي القائل «خير القرون قرني ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم» موقعاً مهماً في فهم حركة الزمن عند المسلمين، حيث يبدو الزمن دائماً يتقدم إلى الوراء، غير أن هذا المفهوم يتعدل من الزمن الخطي العائد إلى الوراء بحديث آخر يقول: «يبعث الله على رأس كل مائة عام من يجدد لهذه الأمة أمر دينها»، بحيث يصبح هذا التقدم إلى الوراء، يتم من مفهوم ابن خلدون عن التطور الاجتماعي من البداوة إلى الحضارة عبر دورات تبدأ وتتطور ثم تنتهي ليحل محلها غيرها من المجتمعات. راجع هذه المفاهيم: فهمي جدعان، **أسس التقدم عند مفكري الإسلام**، دار الشروق ١٩٨٨، صفحات ٢٧، ٢٨، ٣٤، ٣٤، ٨٧ ـ ٩٧. وعن الزمن التدويري الخطي المتقدم إلى الأمام، راجع صفحات ١٩ ـ ٢٣١ من الكتاب نفسه.

(٢٥) الحديث، ص ٣١٤ـ٣١٥.

(٢٦) نفسه، ص٦.

(٢٧) نفسه، ص٥١.

(٢٨) نفسه، ص٥٥.

(٢٩) نفسه، ص١٧٣.

(٣٠) نفسه، ص١٨٨.

(٣١) نفسه، ص٢٣٥.

(٣٢) نفسه، ص٢٦٠.

(٣٣) نفسه، ص٢٥٩.

(٣٤) نفسه، ص٢٦٢_٢٦٣.

(٣٥) نفسه، ص٢٢٣.

(٣٦) نفسه، ص٢٢٣.

(٣٧) نفسه ص٢٤٠.

(٣٨) نفسه، ص٢٧٣.

(٣٩) نفسه، ص٢٦.

(٤٠) نفسه، ص٣١.

(٤١) نفسه، ص٢٤_٢٥.

(٤٢) نفسه، ص٢٥.

(٤٣) نفسه، ص ٤٧.

(٤٤) نفسه، ص ٢٥٨ وراجع أيضاً ص ٢٦٣ من الطبعة الثالثة حيث صورة أخرى مشابهة للمرأة.

(٤٥) راجع الحديث، الثالثة، سنة ١٩٢٣، ص٢١٢.

(٤٦) الحديث، ص٧، ص١٢٦.

(٤٧) المصدر نفسه والصفحة.

(٤٨) نفسه، ص١٢٩.

(٤٩) فيما عدا إشارة وحيدة وردت على لسان الراوى فى حديثه عن الأوبرا إذ يقول: «وقد بقى من بعده تنفق عليه الحكومة من عيش الصانع والفلاح لتفكهة النزلاء والسياح»، ص١٧٣.

(٥٠) نفسه، ص٤٢.

(٥١) نفسه، ص٩٧.

(٥٢) نفسه، ص٩٩.

(٥٣) نفسه، ص١١١.

(٥٤) نفسه، ص١١٢.

(٥٥) نفسه، ص١١٣.

(٥٦) نفسه، ص١١٥.

(٥٧) اعتماداً على «على الراعى» فى كتابه المشار إليه سابقا كثرت الدراسات التى تؤكد أن «الحديث» يعمل لصالح البرجوازية المصرية الناشئة حتى وإن كان ينتقدها فلصالحها، راجع على الراعى ص١٤ وما بعدها، وعصام بهى فى مرجعه السابق، ص١٢٩.

(٥٨) يشير الدكتور شوقى ضيف إلى أن أحمد باشا المنيكلى شخصية حقيقية عاشت عصر محمد على ومات سنة ١٨٥٠ وكان قائداً لحملة إبراهيم على القرم، راجع: رشيد ثابت، ص٧٢.

(٥٩) الحديث، ص٤٧.

(٦٠) ربما كان عدم ذكر محمد على محكوماً بعدم قدرة الكاتب على الهجوم الصريح المباشر على الأسرة العلوية، يدعم هذا، النص الذى حذف من الطبعة الثالثة، من فصل «كبراء العصر الماضى» والمذكور فيه اسم محمد على، فلم يمسسه بالإساءة وإن كانت شبهة التهكم واردة، راجع النص ص١٠٧ ـ ١٠٩ من الطبعة الثالثة، غير أنه حتى ولو صح هذا فإن هذا يعنى موقفا من قبل الكاتب، موقف الموافق على الحذف لإرضاء الحكومة العلوية أيضاً.

(٦١) وهنا يبدو منطقياً التفسير الذى يقدمه رشيد ثابت «البنية القصصية» للعلاقة بين الراوى والباشا، فهو يرى أن الراوى كان يهدف إلى إصلاح الماضى (أى شخصية الباشا) كمرحلة أولى، ثم التحالف معه للعمل على تغيير الواقع الجديد فى مرحلة ثانية(ص١٤٦)، ومن هنا «كانت علاقه التلازم بينهما ذات أبعاد تجريبية ترمى إلى التقريب بين الحالة العقلية والشعورية للراوى ورفيقه، أى إلى توحيد نظرتهما إلى العالم الجديد، ولعل هذا التوحيد الوهمى القائم على استحضار ماض منصرم لتطويره تكشف عن تأزم داخلى يعانيه الراوى، ص١٣٨.

هذا التفسير صحيح إلى حد كبير على مستوى الرصد التتابعى للوقائع، كما تقتضى مرحلة الفهم الجولدمانية عند ثابت، لكن إدراك علاقة الراوى الاجتماعية فى داخل الكتاب، تكشف أن الراوى تبنى ـ منذ البداية ـ فى أعماقه الباطنة منظور الباشا ومشاعره المأساوية، وأن الباشا فى الحقيقة ليس سوى تجسيد لهذه الأعماق، أراد المؤلف أن يجسدها حية كحلم قابل للتحقق.

(٦٢) راجع عن مفهوم البطل الإشكالى:

Lucian Galdman, **Towards Assoleiology of the Novel**, Tovistock publications London. 1979 p.8.

(٦٣) عبد اللطيف حمزة، **إبراهيم المويلحى**. مرجع سابق ص٣٢.

(٦٤) إبراهيم المويلحى (الصغير)، **ترجمة حياة المرحوم السيد المويلحى**، فى بداية الطبعة السابعة من «حديث عيسى بن هشام»، مصدر سابق، ص هـ.

(٦٥) تيموتى ميتشل، **استعمار مصر**، ترجمة بشير السباعى وأحمد حسان، دار سيناء للنشر، القاهرة ١٩٩٠، ص ١٧٩.

(٦٦) هذه الفكرة هى الفكرة الأساسية فى كتاب.

Peter Gran, **Ialamic Roots of Copitalism**. Univeraity of Texas press Austin, London 1979.

(٦٧) سمير أمين، **بعض قضايا المستقبل**، دار الفارابى، بيروت، ١٨٩٩، ص٧٠.

(٦٨) راجع: عبد اللطيف حمزة، **إبراهيم المويلحى**، مرجع سابق، ص ٣٦ـ٣٧.

(٦٩) نقلاً عن عبد اللاه عبد المطلب، **المويلحى الصغير**، مرجع سابق، ٣٠٣ـ٣٠٤.

(٧٠) راجع انتقادات زكى مبارك والردود فى المرجع السابق، ص٣٠٤ وما بعدها.

(٧١) راجع بشأن هذه السلوكيات الانتهازية: «عبد اللطيف حمزة»، المرجع السابق، ص٤٨ وما بعدها.

(٧٢) راجع النص فى الطبعة الأولى ص٧٠ نقلاً عن عبد اللاه عبد المطلب، ص٣٠٢.

(٧٣) المويلحى (مقال)، حذر العاقبة، «مصباح الشرق»، ٢٧ أيلول ١٩٠١، نقلاً عن فيصل دراج: **الحداثة والوعى التاريخى**، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٧٤) راجع: ميتشل، **استعمار مصر**، مرجع سابق، صفحات ١٥٥ـ١٥٩، ١٦٤ـ١٦٥، ٢٣٣، ٢٥٢، ٢٦٠.

(٧٥) أمينة رشيد، **حول بعض قضايا نشأة الرواية**، مرجع سابق، ص١٢٠.

(٧٦) راجع :شهدى عطية الشافعى، **تطور الحركة الوطنية فى مصر**، ط١، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٥٧، الفصل الثالث.

Fredric Jameson, **The paliotical Unconsiaitsnes,** Corneil University press. U. S. A. 1981. P. 77. (٧٧)

(٧٨) راجع: يحيى حقى، **فجر القصة المصرية**، مرجع سابق، ص١٨ .

(٧٩) عن خصائص نص الرواية، راجع:

ian Watt, **the Rise of the Novel**. the Hogarth press. London. 1987 P. 9-35.

(٨٠) راجع حول رأى لوكاتش: Lucian Goldman. Ibid P. 1- 6

وعن رأى باختين راجع: **الخطاب الروائى**، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٧ .

(٨١) راجع : مجموعة من العلماء السوفيت، **نظرية الأدب**، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، بغداد ١٩٨٠ ، ص٢٢٥ وما بعدها، لمتابعة المراحل المختلفة فى عملية نشأة الرواية الأوروبية.

(٨٢) راجع: على الراعى، **دراسات فى الرواية المصرية**، مرجع سابق، ص١٢ .

(٨٣) محمد عبده، **الوقائع المصرية**، نقلاً عن **مجلة فصول**، مرجع سابق ص٢٠٧ـ ٢٠٨ . وراجع مواقف المثقفين عامة فى: عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية**، مرجع سابق، ص٦ ، ١٩ ، ٣٩ .

الفصل الرابع

هل زينب
هى أول رواية مصرية؟

مثلما فى «حديث عيسى بن هشام» يقوم عنوان «زينب»[1] على ثنائية بادية واضحة للعيان: (زينب: مناظر وأخلاق ريفية). ولكن فى حين العنوان المقامى هو الأبرز ـ طباعياً ـ فى النص الأول، نجد هنا أن العنوان الروائى هو الأبرز. أما العنوان الأقل أهمية «مناظر وأخلاق ريفية»، فهو لا يحيل إلى المقامه أو إلى جنس أدبى آخر، بقدر ما يحيل إلى نوع من البحث أو المقال الاجتماعى أو الأنثروبولوجى أو التأملى. وهنا ينبغى أن ننتبه أيضًا إلى أن هذا الشق الثانى من العنوان ينقسم هو ذاته إلى شقين: «مناظر» و «أخلاق»؛ حيث تشير المناظر ـ كما سنرى فى الرواية ـ إلى وصف الطبيعة، بينما تشير الأخلاق إلى نقل عادات وتقاليد أهل الريف. وربما كان لتقديم «المناظر» على «الأخلاق» دلالة على ما سنراه فى النص من اهتمام بالطبيعة أكثر من البشر، وهو اهتمام يبدو واضحاً فى إهداء الكتاب الذى ينقسم إلى شقين هو الآخر: «إلى مصر» و : «لأختى». أما مصر فهى «هذه الطبيعة الهادئة المتشابهة اللذيذة» و «هؤلاء الذين أحببت وأحب». ومن ثم، فهى أيضًا قسمان: الطبيعة، والبشر. وللطبيعة الأولوية على البشر. كما أن لمصر (التى تسيطر عليها الطبيعة) أولوية على الأخت المحددة المجسدة.

وتمتد خيوط الثنائية هذه إلى مقدمة الكتاب وخاصة فيما يتعلق بقضية عدم ذكر المؤلف لاسمه الحقيقى فى الطبعة الأولى ووضعه ـ بدلاً منه ـ «بقلم مصرى فلاح». وبغض النظر عن مبررات المؤلف للحذف والذكر[2]، والتى تتضمن الحرص على السمعة من ناحية، والرغبة فى إبراز صفة المصرية والفلاحة فى مواجهة الطبقة الأرستقراطية التركية آنذاك من ناحية أخرى، فإن اسم المؤلف يظل حاملاً للثنائية من ناحية، ونظراً لتقديم المصرى على الفلاح، إذ إنه وصف العام بالخاص، والأصل أن نقدم الخاص ونصفه بالعام،

فقد بدا هنا أن هناك انفصالاً بين الكلمتين، بحيث يجوز وضع الواو بينهما؛ «مصرى» و «فلاح». ومن ناحية أخرى فقد أعطى تقديم المصرى أهمية لهذه الصفة الوطنية على الصفة المهنية أو الطبقية «الفلاحة»، بحيث يبدو اهتمام المؤلف بعمومية الوطن لا بخصوصية البشر؛ الفلاحين، رغم أن الرواية عن الفلاحين وعن فلاحة منهم يفترض أنها هى البطلة. وسوف يبدو أثر هذا الاهتمام «الوطنى» على كثير من قضايا الفلاحين «الطبقية» داخل النص.

فى المقدمة أيضًا يشرح المؤلف الدوافع التى أدت إلى كتابة هذه الرواية ويضع فى مقدمتها الحنين إلى الوطن قائلاً: «ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ماخط قلمى فيها حرفًا، ولا رأت هى نور الوجود»[٣]. وفى هذه الجملة قطع بأن الحنين وحده هو الذى دفع إلى الكتابة، ولكننا مع تقدم النص نجده يمزج بهذا الحنين ـ على نحو غامض ـ الولع بالأدب الفرنسى الذى يقارنه بالأدب الإنجليزى ليستنتج أن فى الأدب الفرنسى مزايا: (السلاسة والسهولة والقصر ودقة التعبير والوصف وبساطة العبارة): «واختلط فى نفس ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات.» إلخ[٤]. ويأتى غموض العلاقة بين الطرفين: الحنين والولع من عبارة «وكان من ذلك» التى لاتوضح شيئًا، غير أن النتيجة التى يصل إليها المؤلف بعد ذلك توضح الأمر قليلاً حين يقول: «زينب إذن ثمرة حنين للوطن وما فيه، صورها قلم مقيم فى باريس مملوء مع حنينه لمصر إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسى»[٥].

هنا يبدو الحنين للوطن وما (وليس من) فيه مهيمناً على المستوى الظاهرى فقط، لأن المؤلف، مع هذا الحنين، مملوء إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسى، بحيث يصبح الحنين أقرب إلى الأمر المسلم به، الطبيعى الذى يعيشه كل إنسان مغترب، أما الدافع الحقيقى للكتابة فهو الإعجاب بالأدب وبباريس، ولعلنا إذا حاولنا أن نفهم ما حدث، فإننا نتصور أن الحنين إلى مصر ولّد لدى المؤلف رغبة للكتابة عنها لتذكرها. ولكن الصيغ الكتابية التى يعرفها سواء فى الكتابة العربية أو الإنجليزية، لم تكن تسعفه لتحقيق هذا المشروع حتى اطلع على الأدب الفرنسى ووجد فيه الصيغة السلسة (الصادقة) فأعجب بها ووجد أنه من الممكن

الكتابة على منوالها، فكانت القصة. وعلى هذا الأساس، يمكننا القول بأن الحنين كان هو الدافع العميق، ولكن الغامض العاطفي، بينما الإعجاب (الذى يبدو ذا طابع عقلى) فهو الدافع العملى الفاعل المؤثر بشكل أساسى فى الكتابة. وإذا لاحظنا أن الحنين ذو صلة بالماضى، والإعجاب ذو صلة (أساسًا) بالحاضر أو المستقبل، أصبحت لدينا ثنائية تشير إلى الصراع المألوف قبل وقت المؤلف وحتى وقتنا الحاضر بين مصر وباريس، أو الشرق والغرب، بين الماضى والحاضر أو المستقبل المأمول. مع ملاحظة أن الهيمنة، أو لنقل الفاعلية فى هذه الثنائية، كانت للإعجاب أو للغرب أو للمستقبل المأمول. وهى هيمنة تتناسب مع هيمنة «زينب» على «مناظر وأخلاق ريفية» فى العنوان وإن كانت لا تناسب مع هيمنة قيمة الوطن (على أنه طبيعة أساسًا) على البشر، أو مصر على الأخت فى الإهداء. ففى هيمنة الوطن المجرد على البشر بعد عن الواقعية العملية وعن التوجه الأساسى للرواية كجنس أدبى تجسيدى فردى أوروبى الأصول، وفى هذا ما يشير إلى نوع من الصراع بين القيم والمفاهيم، يؤسس لصراع حول ماهية النوع الأدبى، ووظيفته فى هذا النص؛ لأن الالتباس الذى يسببه العنوان بين الفن (كما تشير كلمة زينب) وما هو قريب من العلم أو فروع معرفية أخرى كالفلسفة، يجد له صدى أيضاً فى الكتاب منذ المقدمة، التى يطغى عليها هدف تصوير «حياة الريف المصرى أصدق تصوير» (٦). وهو هدف يتفق ـ كما هو واضح ـ مع عنوان «المناظر والأخلاق الريفية»، ومع تفضيل الطبيعة على البشر، ولكنه لا يتفق مع طبيعة النوع الروائى.

ـ ٢ ـ

يتكون النص ـ فى الطبعة التى بين أيدينا ـ من ثلاثمائة صفحات وعشر من القطع المتوسط، قسمها المؤلف إلى ثلاثة فصول بعد المقدمة، شغل الأول منها مائة صفحة وعشرة، والثانى مائة وثلاثة، والثالث اثنتين وثمانين. وفى داخل كل فصل تقسيم إلى فقرات: ثمان فى الأول، وسبع فى الثانى، وخمس فى الثالث، بحيث يكون نصيب الفقرة فى الفصل الأول أربع عشرة صفحة فى المتوسط، وفى الثانى ثلاثة عشرة، وفى الثالث ست عشرة، وإن كان هذا المتوسط غير شديد الدلالة لأن أطوال الفقرات تتفاوت تفاوتاً واسعاً لا

يحكمه قانون. إلا تحكم الاستطراد فى التأمل أو الوصف الأنثروبولوجى فى كثير من الحالات كما سنرى. وعلى سبيل المثال فإن فقرات الفصل الثالث تشغل الصفحات التالية وبالترتيب :(٢٠، ١٩، ١٣، ١٦، ١٥).

يبدأ الفصل الأول بالطبيعة وقد استيقظت ومعها زينب وأسرتها وقد أخذت تتهيأ للخروج إلى العمل وينتهى هذا الفصل وقد تزوجت زينب من حسن، وانتقلت من دار أبيها إلى داره، ويبدأ الفصل الثانى بوصف حياة حامد الرتيبة فى المدينة، وينتهى بسفر إبراهيم من القرية، وأما الفصل الثالث فيبدأ بإعلان تحطم حلمى كل من زينب وحامد وينتهى بموت زينب، وفى تقسيم الفصول على هذا النحو، لا يستطيع الدارس أن يكتشف المنطق الذى حكمه؛ فالأحداث الأساسية قد تمت جميعها فى الفصل الأول، وبقية الأحداث المهمة (زواج عزيزة وسفر إبراهيم) تمت جميعها فى الفصل الثانى، ولم يبق للفصل الثالث سوى وفاة زينب. ورغم أن هذا الفصل الأخير هو أقصر الفصول، إلا أنه أكبر كثيرًا من هذا الحدث الصغير الذى وقع فى صفحتين من الرواية، فى حين أن مقدماته ومبرراته (الواهية) قد شغلت بقية الفصل. ونستطيع أن نقول الشىء نفسه بالنسبة للفصل الثانى الذى شهد معاناة حامد أساسًا وزينب إلى حد ما، ولا يخلو الفصل الأول، هو الآخر، من تطويل أو استطالة لا يبررها سوى امتلاء النص بالوصف الأنثروبولوجى للقرية، طبيعتها وبشرها.

خلاصة القول فى هذا الأمر هو أننا لا نستطيع أن نعتبر أن تقسيم الفصول يقوم على مبدأ درامى (بمعنى الصراع القصصى أو الروائى)، بقدر ما يقوم على منطق الحكى فى التراث الشعبى دون تشويق أو إثارة، فالأحداث تأتى متتابعة متسلسلة كأنها مربوطة فى خيط واحد واضح، وإن كانت (عقد) الوصف والاستطراد تمنع دائمًا من سلاسته، هذا التتابع المتسلسل هو تتابع العلية الآلية، التى يبدو أن الأشياء تحدث فى الحياة العادية على أساسها، والحقيقة أن الحياة لا تسير ـ فى العمق ـ طبقًا لهذه العلية البسيطة الآلية، فلها منطقها المركب والمعقد والعميق الذى ينبغى على الكاتب والفنان أن يكشفه فى داخل العلاقات الإنسانية أوحتى فى الطبيعة، وأن يصنع من هذا الاكتشاف عالمًا مستقلاً له قوانينه المحكمة وعلاقاته المتميزة، وأحد هذه القوانين ضرورة التشويق؛ أى إثارة المتلقى إلى مستقبل الأحداث، وعدم إرضائها إلا بعد وقت.

فى زينب لا نجد هذه القوانين الخاصة العميقة للعلاقة بين الأحداث وبين البشر. فمعظم الأحداث تتوالى فى تلقائية، ينتهى الفصل، أو الفقرة، عند شخصية أو حدث، ويبدأ الفصل التالى، أو الفقرة التالية، بشخصية أخرى أو زمن آخر أو مكان آخر، بحيث يأتى التتابع تتابعًا تجاوريًا. يتراكم فيه الحدث، ولا يبدو أن هناك صراعًا عميقًا يقود تتابع هذه الأحداث. ومن ثم. فنحن هنا أقرب إلى بنية التجاور الكلاسيكية التى حتمها البلاغيون والنقاد لبنية القصيدة العربية القديمة: ينبغى أن يكون كل بيت مستقلاً بنفسه نحواً ووزناً ومعنى.. وتتراكم هذه المعانى منفصلة كأنها حبات العقد لا تتصل إلا بخيط يربطها وهو ليس منها (٧).

ورغم جهد المؤلف فى أن يقنعنا فى كلام الراوى المباشر بأن الأشياء معلولة، فإن هذه العلية غير متحققة فى العلاقة بين الأحداث فى النص، وليس هناك من سبب واضح لكل الأحداث سوى تحكم «الجمعية» أو المجتمع المتخلف فى مصائر البشر، وهو قانون عام لا نستطيع ـ من داخل النص ـ أن نرى كيف أنه يمارس هذه الهيمنة القدرية على بشر يبدون فى كثير من الأحيان قادرين على كسرها ولا يفعلون. وعلى سبيل المثال، تبدو مأساة زينب، التى ينسج المؤلف خيوطها قسراً، غير مفهومة إلى حد كبير. فهذه الفتاة المتحررة (كما يصفها المؤلف فى الفصل الأول) يبدأ حبها لإبراهيم قبيل إعلان زواجها من حسن مباشرة، إن لم يكن متزامناً معه (وقد نقول أيضاً إنه متزامن مع اقترابها الجسدى من حامد)(٨)، بحيث يصعب القول بأنه كانت هناك فترة زمنية كافية لتعميق هذا الحب إلى الدرجة التى لا تستطيع معها التخلص منه.

ويحاول المؤلف أن يجعل من هذا الحب المتمكن سببًا فى وفاة زينب بمرض السل؛ ولذلك يشرح للقارئ، كيف كان ذلك فيقول: «والمرض الذى وقعت فيه زينب نتيجة أشجانها الطويلة وأحزانها، وبعد أن قضت الليالى الطوال ساهرة بين يدى الألم، استمر يحل فى قواها، ويفت فى أعصابها ويزيدها ضعفًا يوماً بعد يوم» (٩). يقول الراوى هذا وقد سبق له فى الصفحة نفسها أن قال إنه «فى هاته القرى المصرية حيث الهواء الطلق والشمس الدائمة والحياة الهادئة قل أن يتصور إنسان مرضًا كالسل»؛ بما يعنى أن هذا السل ليس بفعل الطبيعة البريئة الجميلة كما سنرى فيما بعد، وإنما هو بفعل البشر أو الجمعية الظالمة.

وهذا بالطبع، وإن نمّ عن فلسفة المؤلف الممتدة إلى جان جاك روسو، ليس مقنعًا؛ لانه إذا جاز أن يؤدى الظلم البشرى إلى أمراض، فليس من بينها السل على كل حال.

من هذه الأمراض التى يجوز أن تسببها الجمعية البشرية، الأزمة النفسية التى أصابت حامد، وجعلته يقرر اعتزال أهله والذهاب إلى مكان آخر، لأن أهله، كما يوضح فى خطابه، هم سبب المشكلة التى يعيشها. ومن هنا، فإن علية الأحداث التى وقعت لحامد، تبدو أكثر وضوحًا مما هو الحال مع زينب. ومع ذلك، فإن متابعة الجزء الأخير من الفصل الثانى والفقرتين الأوليين من الفصل الثالث بدقة، تكشف لنا عن عدم قدرة الكاتب على تحديد الأزمة الدقيقة التى يعانى منها حامد والتى تبرر هروبه.

لقد فقد حامد عزيزة، واعترته ذكرى زينب وحاول أن يرتكب فعلاً آثمًا (فى نظر الجمعية) هو أن يقتحم عليها حياتها الزوجية ويستأثر بها لنفسه، ولكنه لم يفعل ذلك، لكن شعوره بالذنب يدفعه إلى «الاعتراف» للشيخ مسعود، رغم معرفته أنه جاهل ودجال، فتتعقد الأزمة ولا يجد حلا لها سوى الهروب، وهذا كله ليس مقنعاً.

والحقيقة التى يستطيع التحليل العميق لمجمل النص أن يكشفها هى أن العلة الأولى لتتابع الأحداث على هذا النحو، هو تصور المؤلف/ الراوى لأزمة البطل (حامد) والبطلة (زينب)، هذا التصور يمكن استنتاجه من حديث الراوى المباشر أو من أحاديث حامد وزينب أو من تطور الأحداث الذى لا يمكن أن يتم على هذا النحو إلا إذا كان هذا التصور هو الذى يحركه.

إن الصورة الأولى التى يقدمها الراوى عن نفسية حامد ـ فى الفصل الثانى ـ تضع هذه اللبنات الأولى لأساس الأحداث:

«فى هذا الوسط المصرى وبمثل تلك التربية التى نشأ حامد فى أحضانها لا يتسنى للشباب أن يصل إلى صورة من حقيقة الحياة، بل هو يعيش فى خيال غير محدود، يخلق لنفسه منه السعادة والألم،ويصور على ما يشاء الحاضر والمستقبل، ويستند كثير من الشبان على هذا الخيال فى أعمالهم، ويصبغون الأشياء الخارجية بلونه الذى يكذب غالبًا فى الواقع.... فإذا جاءتهم الحياة الجد، واضطرهم العمل للنزول عن معظم أوهامهم، دخل اليأس نفوسهم مكان الآمال القديمة الطويلة العريضة» (١٠).

وعلى هذا الأساس (الصراع بين الخيال والواقع، وغلبة الخيال على أبناء هذا الجيل) يتصرف حامد طوال الوقت وخاصة فى مشاكله العاطفية، ففى كل مواطن النص التى تتحدث عن هذا الجانب، سنجد أن حب حامد، سواء كان لعزيزة، أو لزينب أو لغيرها، ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من الوهم:

«تأتى عزيزة إلى البلد فيعد لقاءها أكبر الأمانى، ويتغنى بذكراها ويأتى على محاسنها، ثم يكتب إليها خطابات كلها الحب، ويشكو ماعنده من الجوى واللوعة. فإذا هى تركت البلد رجع إلى زينب والتغزل بها ومقابلتها وسؤالها عن الأيام القديمة، وإذا قابلته فى العاصمة فتاة حسب فيها محبوباً جديداً، فتمشى إلى صدره هواها، ووجد من العذوبة فى سماع ألفاظها وفى النظر إليها كل ما ينسيه كل شجن... ما هذا كله؟ أى قلب قلبه الذى يسع حب كل هاتيك الفتيات الناضرات والزهرات اليافعات أمام عينيه؟ أم أن لكل شهر من شهور السنة، بل لكل يوم من أيامها من الأثر فيه ما يوجه إحساسه إلى جهة جديدة؟... كلا، ذلك مرض عالق به، متأصلة جذوره فى نفسه، وأعماله تلك مظهر من مظاهر مرضه العضال»(١١).

وفى رسالته إلى أهله يصل حامد إلى أقصى الدقة فى توصيف حالته فيقول: «بل إنى أشك الآن كل الشك فيما لو كان لقلبى دخل فى هذه المسألة، وأحسب ذلك مجرد خيال كان يجيئنى لأنى كنت محتاجًا إليه.. ولكن.. أليس الحب فى ذاته خيالاً يجعلنا نتصور امرأة بشكل نعتقده الجمال كله»(١٢).

وهنا يصل حامد بين التنشئة التى نشأ فيها وفلسفة معينة فى الحب هى فلسفة المثل الأفلاطونية والتى نجد لها صدى فى أكثر من موقع فى النص. غير أن حامد فى بقية النص الذى نقلنا منه جزءاً ـ أعلى ـ يحول الصراع بين الخيال والواقع، إلى صراع بين الحب الطاهر والغريزة الجنسية الطبيعية رابطاً هذه الأخيرة (أى الدعوة إليها) بفكر «الإفرنج والألمان»، فى حين يرتبط الأول (الحب الطاهر) «بما خلفه لنا آباؤنا» . وهذا الصراع يتخذ أشكالاً مختلفة فى مواقع أخرى من الرواية متعلقة بطبيعة صلته بزينب التى لا تعدو أن تكون مادية صرفًا تتمثل فى القبلات والأحضان، ومع ذلك يعتبرها حباً طاهراً شريفًا لأنه لم يشعر يوماً «بالحاجة ولا بالرغبة فى أن تكون لى معها علائق تناسلية مطلقاً» (١٣)، وهذا

هو نفسه شعوره إزاء عزيزة، وهو ما يجعله يلوم «الجمعية» لأنها لاتقبل هذا الحب الشريف الطاهر ولا تقر إلا العلاقة الزوجية[١٤].

هنا يتضح لنا بجلاء التشوش الذهنى لدى حامد فهو فى رفضه لمفهوم الزواج والأسرة التقليديين مدفوعًا بفلاسفة الغرب، يتهم «الجمعية» مرة بأنها ضد الحب الطاهر ومع الزواج الذى يبدو مؤسسة مادية فى الحالة، ومرة أخرى يعتبرها مسؤولة عن هذا الحب الطاهر ومدافعة عنه، وذلك فى صفحتين متتاليتين.غير أن فهم هذا التشوش والالتباس ولا يمكن أنه يتم إلا إذا عدنا إلى طبيعة علاقة حامد بكل من عزيزة وزينب، فعزيزة هى الحب الطاهر الشريف الذى تقره الجمعية وتضع له شروطه فلا يتحقق إلا فى الزواج، ومع ذلك لا يحصل عليه حامد. أما زينب، فهى أيًا كانت علاقة شريفة، روحية أو مادية، فليس هذا هو المهم، المهم أن الجمعية لا ترضى عنها ولا تقبلها. لأنها من طبقة أدنى منه. وهنا لابد من أن نفهم الجمعية التى يعنيه حامد بأنها طبقته هو بالتحديد وليس مجمل المجتمع.

ورغم أنه يبدو أن حامد قد انتصر فى هذا الصراع لعقله، أى للنموذج الفلسفى الأوروبى [١٥]، والدليل على ذلك هجرانه لأهله بتقاليدهم وعاداتهم، إلا أنه لا ينفى فى مواضع أخرى من حديثه أو من سلوكه أنه يتبنى منظور طبقته، وإن كان على نحو إصلاحى كما سنرى فيما بعد.

إن أزمة حامد فى الحب وفى فهمه للمرأة باعتبارها، أحيانًا، ملاكًا (إذا كانت من طبقته أو من المدينة، أو شيطانًا يجب التطهر من رجسه) [١٦] ، تقودنا ـ إذن ـ إلى الصراع الذهنى الذى شغله هو وأمثاله من أبناء تلك الطبقة ، فى تلك الفترة ، وهو صراع نجد له شبهًا فى كتاب عبد الرحمن شكرى «الاعترافات» الذى يكشف عن القلق الفكرى والنفسى للجيل بين الطموح وإحباطه وصراع الخيال والواقع ، والأسباب التى تؤدى إلى ذلك [١٧]، وهو صراع لم يستطع أبناء هذا الجيل أن يحسموه ، فبقى طاغيًا مشتتًا لأذهانهم، بحيث يمكن القول بأنهم ما كانوا يعرفون ماذا يريدون بالضبط كما هو واضح فى حالة حامد هنا.

وقد يكون منطقيًا أن تعيش عزيزة هذا القلق والصراع، باعتبارها قد نشأت فى الظروف نفسها حيث إنها متعلمة إلى حد ما، وتنتمى إلى طبقة حامد، ومن ثم نجدها هى

الأخرى لا تعرف ماذا تريد؟ هل تحب حامد أم لا. فهى ترسل له خطابا تخبره أنها تحبه، وبعدها مباشرة ترسل خطاباً آخر، تنفى فيه هذا الحب. والراوى العليم يخبرنا فى ص١٠٥، أن «حامد من بين هؤلاء الأشخاص الذين تعرف، فكان يرد إلى خاطرها أحيانا، وتجد فيه موضع أحلام وآمال كبار تقضى فيها ساعتها، ولكنه لم يكن المنفرد بتلك النفس الدائمة التنقل التى لا تستقر على حال».

إذا كان هذا منطقياً فى تصور الراوى/ المؤلف، فينبغى ألا يكون منطقيا مع زينب التى لا تنتمى إلى الطبقة نفسها والتى لم تنشأ فى الظروف ذاتها، ومع ذلك فإننا نجد المؤلف يفرض على زينب الأزمة نفسها والمفهوم نفسه للحب، فحامد الذى يلاعبها ويقبلها ويحتضنها وتسعد به، لم يكن إلا «ذكرى غريب عن روحها لا يثير من نفسها أقل التفات. وكأن النفس تطمح دائمًا فى بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها فى المكانة... أو كأنه ذلك الحنين بين أضلعنا إلى النصف الذى انفصل عنا فى الأزل يوم خرجت حواء من ضلع آدم يجعلنا ننظر إلى طبقتنا وطائفتنا دائما كأنهم إخوان.. لأنهم قبل غيرهم موضوع حبنا وثقتنا.

لذلك «... بدأت تحس من زمان أنها عثرت على صاحبها فى إبراهيم.. وكل يوم يمر يقر نفس زينب على ذلك الحب الوليد، ويجعلها إذا نظرت إلى إبراهيم لم تحدق إليه تحديقنا إلى جميل يعجبنا، ولكنها تغض جفونها لترى فى أعماق قلبها الصورة المرسومة منه، لترى ذلك الخيال الذى خلقته لنفسها، فتهيم به وتهم لترمى بنفسها بين أحضانه. لكن ذلك الحياء الطبيعى فى نفوس الأنثى يوقفها ويصدها عن غرضها»[١٨].

فزينب التى خرجت من ضلع آدم، تبحث عن نصفها الآخر. ولكنها لا تبحث عنه إلا من بين أبناء طبقتها، حتى لو كان هناك من غير طبقتها شخص يتصل بها بالفعل اتصالا حميماً وهذا هو الوضع الطبيعى منذ عصر آدم وحواء. ولنلاحظ هنا الخلط بين مفهومى أفلاطون والأديان بشأن علاقة الرجل والمرأة.. ونلاحظ أيضا التزييف الذى يجعل فعل البشر والتفاوت بينهم اجتماعياً أمراً طبيعياً ومبدءاً إنسانياً لا يتحول ولا يتغير. وزينب التى عاشت مع إبراهيم قبل أن يتهيأ لخيالها أن يعمل، واشتغلت تحت رياسته سنوات طويلة، لم تعجب به أثناء العمل، ولا أعجبتها طيبته المشهورة ولا قوته ولا خياله، وإنما وجدته مطابقا للصورة

المثالية التى رسمتها فى خيالها، لا تستمتع به هو، وإنما تغمض جفونها كى تستمتع بهذه الصورة.

وزينب التى لا تجد غضاضة فى أن تلقى بنفسها فى أحضان (غريب) مثل حامد، تجد هذه الغضاضة الناجمة عن «الحياء الطبيعى فى نفوس الأنثى» مع إبراهيم القريب الذى تحبه. فهو هنا حياء طبيعى وهناك لا طبيعية فيه ولا وجود أصلاً. والشعور الذى ينتاب زينب أو إبراهيم حينما يلتقيا هو «الرعشة» أو «القشعريرة»[١٩]، وإن تعدى الأمر فأقصاه أن يتماسكا بالأيدى.

ولقد سبق أن ذكرنا أن الزمن الذى احتضنت فيه زينب حامد، وأحبت إبراهيم وخطبت إلى حسن يكاد يكون واحداً، مما يعنى أن الوقت لم يكن كافياً كى يتمكن حب إبراهيم من قلب زينب (بهذا المعنى) إلى هذا الحد، وأن العلية هنا واهية إلى أقصى درجة، ولا يسندها سوى رغبة المؤلف ـ الذى لا شك أنه قريب إلى حد كبير من حامد ـ فى أن يفرض على زينب أن تعيش مشكلة الحب. كما يفهمه هو، والصراع نفسه الذى عاشه حامد، رغم أن الطبقة التى تنتمى إليها زينب «العمال الزراعيين» لا تعيش الحب على هذا النحو «الخيالى» وليست مشاكلها فى الحياة والحب هى هذه المشاكل؛ لأن قسوة الحياة تفرض على أبناء هذه الطبقة نمطاً مختلفاً من الحب والعاطفة والجنس. ومادام الحب (بالمعنى الهيكلى) لم يكن قد تمكن تماماً من نفس زينب، فإن الواقع يقول بأن الزواج من حسن كان كفيلاً بأن يغنيها عن هذا الحب، أو على الأقل يقلل من حدته التى تدفع إلى الموت[٢٠]، هذا طبعاً بالإضافة إلى ماسبق أن ذكرناه من ضعف العلاقة ـ فى النص ـ بين الحب والموت بمرض السل.

إن هذا يعنى أن المؤلف قد استطاع فى هذه الرواية أن يجسد أزمة الطبقة الوسطى فى مصر من خلال مفهومها للحب وأزمة المرأة بصفة خاصة، غير أنه لم ينجح فى أن يجعل هذه الطبقة ـ التى يمثلها ـ تفهم حقاً مشكلات الطبقات الأخرى، ففرض عليها ـ ممثلة فى زينب ـ مفهومه هو للحب وقضى عليها بالموت، محققاً درجة من العدوان عليها أعلى من النتيجة التى آل إليها حامد، ففى حين نجد أن حامد صاحب الأزمة الحقيقية يجد حلاً وهو اللجوء إلى حياة أخرى فى غير الطبقة المتوسطة، ويعد بأن يعود[٢١]، نجد أن زينب،

التى فرضت عليها المشكلة، تصل إلى الموت، متحملة بذلك نتائج مشكلة غير مشكلتها، وكأنها مثل طبقتها عليها دائماً أن تتحمل أوزار غيرها حتى لو أودى ذلك بحياتها.

هذا على مستوى الأزمة الذهنية فى الرواية، أما فيما يختص بتجليات هذه الأزمة على فنيتها، فقد سبق القول بأن التجاور بين الفصول والفقرات أدى إلى غياب التصاعد الدرامى الضرورى للنص الروائى، ويمكننا هنا أن نؤكد غياب عنصر التشويق الذى تمثل فى أن القارئ يعرف ـ عن طريق الراوى العليم ـ نهاية الأحداث منذ البداية، أى منذ الفقرة الأولى فى الفصل الأول حين يقول الراوى (ص٢٠): ذلك كل حلمها وأملها وإن لم تستعجل به الزمان، **«ولا خطر ببالها أن فى طاقة الحوادث أن تمنع تحقيقه»**.

إن الأحداث الضخام التى سبق أن عرضنا لها لا تستوعب أكثر من ثلث المساحة النصية فى زينب تقريباً. أما الثلثان الآخران، فهما مخصصان لوصف الطبيعة سواء فى الريف أو فى المدينة، ولتقديم العادات والتقاليد فى الريف المصرى آنذاك، وبعض عادات أهل المدينة أيضًا بالإضافة إلى ذلك، وربما كان الأهم، هو أن وصف الطبيعة، وإن جاء فى معظم الأحيان مطولاً ومعوقًا لحركة القص وتتابع الأحداث، فإن التعمق فى دور الطبيعة يكشف أنها ربما كانت أهم العناصر الفاعلة والدافعة لحركة الأحداث.

تبدأ الرواية على هذا النحو:

«فى هاته الساعة من النهار حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها، ويقطع الصمت المطلق الذى يحكم على قرى الفلاحين طول الليل آذان المؤذن وصوت الديكة ويقظة الحيوانات جميعا من راحتها، وحين تتناشى الظلمة ويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب. فى هاته الساعة كانت زينب تتمطى فى مرقدها...»

فى هذا المفتتح نلاحظ أن الطبيعة تستأثر تماما بالأولوية فى التقديم، حيث لاتأتى زينب، البطلة البشرية، إلا بعد أن تستيقظ كل الموجودات والحيوانات جميعاً. ولعل مجمل المفردات التى وردت فى النص توضح ذلك (الساعة/ النهار/ الموجودات/ الصمت/ قرى الفلاحين/ طول الليل/ صوت الديكة/ يقظة الحيوانات/ الظلمة/ الصباح/ الحجب/ الساعة).

وفى بقية الفقرة لاتزيد الجمل المتصلة بزينب أو حركتها عن عدد محدود جداً فى حين شغلت بقية الفقرة بمعلومات عن عادات زينب وأصلها وبقية أهل القرية فى صباح كل يوم، ثم عصره، ثم ليلة السوق ونهاره، ثم العودة إلى الطبيعة خارج القرية والليل والنهار ـ والعمل والراحة....إلخ، وقد يرى البعض هذا أمراً طبيعيًا فى مفتتح رواية تقليدية، حيث يبدأ المؤلف بتقديم المهاد الطبيعى للأحداث، وقد نوافق على ذلك، غير أن ما رأيناه فى هذه الفقرة ليس فريداً بل هو النمط الشائع فى الكتاب كله، بحيث إننا نستطيع الزعم أن الأحداث تحتل مكانة ثانوية وتأتى على هامش هذا الوصف الأنثروبولوجى، ونستطيع أن نشير هنا إلى أمثلة من صفحات ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٢٦ ، ٥٦ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ١١٣ ، ١١٦ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٦٢ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ... إلخ، وذلك على سبيل المثال.

والملاحظة الواضحة أن هناك منطقين أساسيين يتم تقديم الطبيعة طبقًا لهما؛ المنطق الأكثر انتشاراً والذى يشغل مساحات أوسع من النص، هو منطق الاستطراد والاستغراق فى وصف الطبيعة ذاتها بصرف النظر عن الأحداث أو الأشخاص الموجودين فى المكان، وعلى سبيل المثال الصفحات من ١٦٢ ـ ١٨١ التى تتوقف فيها الأحداث تماماً ويخلو حامد إلى الطبيعة وتأملاته. أما المنطق الثانى فهو الذى يتم فيه أنسنة الطبيعة وتحريكها طبقًا لمشاعر البشر فى تلك اللحظة، وعلى سبيل المثال، هذا شعور زينب حينما قال لها إبراهيم لأول مرة أحبك يا زينب:

«كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذرة مما تفيض به نفسها هاته الساعة. إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى معه الهناءة..»[٢٢].

والمقارنة بين المنطقين تكشف أن هناك نوعًا من الصراع بين نمطين فنيين من تقديم الطبيعة، أى نمط التعبير أو الكلاسيكية والرومانسية، ففى حين تعمل الكلاسيكية على محاكاة الطبيعة فى ذاتها وكما هى بصرف النظر عن مشاعر المحاكى أو ما يسمى بالنقل الراوى[٢٣]، يحاول الفنان الرومانسى أن يرى الطبيعة حسب حالته، فتكون معبرة عن ذاته وليس لها وجود خارجى مستقل.

غيـر أن التأمل فى المواقع التى يسـود فيـهـا كل من المنطقين، فى النص، يكشف أن المنطق الكلاسيكى يسود فى المواقع التى تكون فيها الطبيعة مهرباً من الأزمات وما أكثرها فى النص، وفى هذه الحالات، فإن الطبيعة تقوم بأحد أدوارها «الفنية» فى النص حيث تقوم باحتواء أبنائها البائسين من جمعيتهم أو من بشريتهم أو من أنفسهم. وسوف نجد كثيراً من النصوص التى تعلن المقولة الشائعة عند الكثيرين من الشعراء الرومانسيين وهى «أن الطبيعة أحن من البشر».

«خفف عنك يا حامد، فالخطب أهون من أن يبلغ بك اليأس.. إن فيما حولك من الجماد ما يعزى عن بنى آدم، وهذه الصوامت أحنى من قلوب الناس القاسية[٢٤]... حتى لو كان هؤلاء الناس هم من نحبهم»[٢٥]. ولكن الطبيعة ـ فى مواقع أخرى ـ تقوم بدور أكثر أهمية من مجرد احتواء البائسين وتطبيب جراحهم، إنها فى معظم المواقع، هى التى تصنع الأحداث، بل تصنع البشر. فالطبيعة هى التى «أبدعت فى زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفاً به من كل صويحباتها»[٢٦]. وتحول الفصول هو الذى يصنع حياة البشر فى الريف، وكم هى الصفحات الطويلة التى يصف فيها المؤلف هذا الفعل، حيث تتابع نمو الزرع وحصده وبداية نضجه وما يترتب على ذلك من عمل وراحة لدى الفلاحين. ويحتل الربيع مكانة مهمة فى الرواية نظراً لأهميته فى الزراعة أو لدى القلوب البشرية التى يشعلها الربيع للحب. ولعل الربيع يكون، فى بعض مواقع النص، هو المسؤول عن مأساة زينب:

«وانقضت شهور من أوائل أيام زواجها نجحت مدتها فى تناسى حبها؛ فلما آن للربيع أن يتنفس عن الصيف، وطال النهار، رجع الفلاح يقضى نهاره بين زرعه عاملاً، ويذهب له بالغداء بعض أهله ـ أمه أو أخته أو زوجه إن لم يكن قد جاء معه به فى الصباح ـ وتجيئ معه القيلولة التى يرتاحون فيها تحت ظل وارف الشجر الكبير. وجعلت زينب على عاتقها أن تذهب ـ كل نهار ـ بغداء حسن وتجلس معه قليلاً بعد أن يتناوله، ثم ترجع هى إلى الدار وهو إلى عـمله. غيـر أن النشـوة التى داخلت كل الوجـود ورفـعت من نفس الكائنات والأشخاص ابتدأت تهيج من نفسها السواكن، وتثير لواعج أشواقها. فلما تقدم الربيع وجاء شهر الحب والهيام والجنون: الشهر الذى تلبس فيه كل الموجودات جدد ثيابها الزاهية، وتلمع الشمس على الورق الأخضر، وتبعث من شعاعها إلى القلوب والنفوس

والأفئدة ما يخرجها من الجمود والاستكانة التى كانت تغمرها أيام الشتاء، وتقدم الطبيعة ما فيها وما عليها أمام الناظر مما يصبح معه محتاجًا إلى الحبيب حاجته إلى الحياة، فى ذلك الفصل العاشق ـ لما جاء شهر مايو وزينب تقطع طريقها بين الخضرة والزهور، ونبت القطن كله الحياة والنضرة يفتح أوراقه الجديدة ويضم إليه الهواء والنور والشمس والليل والنجوم ـ لم تستطع هى الأخرى أن تبقى على ذلك العهد القديم، وأن يكون قلبها أصمًا دون أصوات تناديه طالما أعرض عنها فجاءت له من الربيع بشفيع يرقه ويفتحه لقبولها»(٢٧).

فى هذا النص الطويل ـ الكاشف عن آليات السرد والاستطراد والإطالة والتكرار ـ نلاحظ أن المؤلف يجعل الربيع مسؤولاً عن يقظة الحب فى قلب زينب بعد أن كانت قد تناسته مع الزواج، وهو فى سبيل هذا يرتكب أخطاء فى حساب الشهور والفصول، ففى بداية النص «فلما آن للربيع أن يتنفس عن الصيف» عبارة غامضة، وإن كان لا يحتمل لها سوى معنى واحد حسب طبيعة العلاقة بين الفصول، فالصيف يأتى بعد الربيع. ومن ثم لا يجوز لنا أن نفهم من الجملة سوى أن الربيع تنفس فأخرج الصيف. ومن ثم، فإن زمن النص هو الصيف، ولكن النص يذكر بعد ذلك «فلما تقدم الربيع وجاء شهر الحب والهيام والجنون... شهر مايو »، فإذا بنا نفاجئ بأننا مازلنا فى فصول الربيع، وإن كان آخر شهوره. وهنا نجد مغالطة ثانية هى أن هذا الشهر شهر الحب والهيام والجنون ليس شهر مارس أو إبريل على الأكثر، شهور التلاقح، ولكن المؤلف يؤخره حتى يصبح متناسبًا مع شهر إنبات القطن. أخر المؤلف شهر الربيع والحب قليلاً حتى يظهر القطن، فتكون الطبيعة جميعاً فى حالة ازدهار مناسب لاستيقاظ الحب. هذا بالطبع بالإضافة إلى المبالغة فى أهمية الربيع، الذى لا يمثل هذه الأهمية فى الطقس المصرى، وإنما فى الطقس الأوروبى. ورغم أن زينب ظلت تجاهد فيما بعد هذا النص هذا الحب المستيقظ، وتحاول جاهدة أن تحافظ على عهد زوج طيب ونقى ولا تشوبه أية شائبة، وقادر على التلاقح فى شهر التلاقح، فإنها لا تنجح، وتعود إلى إبراهيم، وإن كانت عودة غير دائمة، حتى تسمع بخبر سفره إلى السودان، فتعود إليه العودة الأخيرة.

إن هذه الأدوار المختلفة التى تقوم بها الطبيعة فى النص تكشف عن فعالية قوية لها فى حياة البشر، من وجهة نظر المؤلف «الطبيعى» المعتمد على جان جاك روسو كما سبق أن

قلنا. ومن هنا، فإن هذه الطبيعة تعيش ـ فى ذهن المؤلف ـ نوعاً من الصراع مع المجتمع أو مع الحضارة حسب فهم هيكل لروسو كما سنرى. ومن هنا، فإن الطبيعة التى هى مسؤولة عن عودة زينب إلى حب حامد، كما رأينا فى النص السابق، ليست هى المسؤولة عن موتها، كما نرى فى نص سبق لنا أن استشهدنا به، ليصبح المسؤول عن موتها هو الجمعية وتقاليدها. والطبيعة ـ فى هذه الفلسفة ـ تدفع بحامد إلى أن يقترب من زينب، والجمعية (الطبقية) تمنعه من ذلك[٢٨]، فيظل مضطرباً بين الموقفين لا يفعل شيئًا سوى التأمل، والهرب من أجل مزيد من التأمل، وهذا كله يؤدى إلى استراتيجية سرد متقطعة مصابة بالجمود[٢٩] بفعل هذه الأدوار المهمة للطبيعة، باعتبارها كاشفة عن فلسفة المؤلف، وبفعل التأملات الممتدة سواء من قبل البطل، أو من قبل الراوى العليم، وبفعل محدودية الأحداث وتفرقها وفقدانها التسلسل الدرامى المحكم كما سبق القول، وهذا ما ينعكس بوضوح على الزمن الروائى

ـ ٤ـ

لا شك أن أحد الإنجازات المهمة التى حققتها «زينب» هو قدرتها على تقديم الأحداث فى خط زمنى متقدم، تتتابع فيه الأحداث تلو الأحداث حتى تصل إلى ذروتها فى النهاية. وتتمثل أهمية هذا الإنجاز فى أننا هنا نصبح إزاء حدث مكتمل فى الزمن، يدرك حركة الزمن الأساسية.. إلى الأمام، كما أننا نصبح أمام قصة لا تنتهى بما بدأت، فالأحداث تتطور والزمن يتقدم ويأتى بأشياء جديدة لم تكن موجودة فى بداية هذه القصة. وهذا الخط الزمنى المستقيم الذى يمتد إلى الأمام دائمًا، حاملاً تطور الأحداث، يشير هو ذاته إلى مفهوم الزمن التنويرى الأوروبى، كما سبق أن أوضحنا فى (حديث عيسى بن هشام)، وهو هنا ـ دون شك ـ أوضح كثيراً وأكثر تماسكاً.

غير أن هذا النمط من الزمن ليس هو الوحيد الذى يهيمن على النص، أو لنقل إن هيمنته على النص هى هيمنة أقرب إلى الظاهرية منها إلى الهيمنة المتحكمة فى حركة الأحداث. فلقد سبق لنا القول بأن الطبيعة تكاد أن تكون هى المتحكمة فى هذه الحركة، وأن غرام المؤلف بالطبيعة هو المسؤول عن تقطع سلسلة الزمن الأفقى هذا طوال الوقت، كما أن هذه الطبيعة (حسب تفسيرنا) هى التى أدت إلى هذه النهاية المأساوية التى جعلت

هذا الخيط الزمنى لا يتقدم إلى الأمام (الأفضل) وإنما إلى المأساة (الأسوأ)، وليكمل بذلك دورة من دورات الطبيعة، هى دورة حياة زينب من الازدهار إلى الذبول فالموت.

إن هيمنة الطبيعة على الأحداث تتجلى فى هيمنتها على آليات سرد الأحداث والتى تفقدها عليتها الباطنة كما سبق أن رأينا، كما تفقدها انتظام تتابعها فى نسق واضح، وتتركها مشتتة، تتكثف أحياناً، وتمتد فتستطيل فى أحيان كثيرة. إن معظم فقرات الرواية وفصولها تبدأ بعبارات من مثل «وجاء الخريف» أو «جاء الربيع» ... أو «أسرعت الأيام» أو.. «وبعد أيام». وهذه العبارات تشير إلى تبعية الأحداث للزمن - وخاصة الزمن المرتبط بالطبيعة - فحينما يأتى الزمن المناسب يقع الحدث (كما سبق أن أشرنا بشأن الربيع) وإلا فلا أحداث هناك. غير أن هيمنة الطبيعة هذه تعنى هيمنة زمنها الدائرى، فنحن فى النص إزاء دورات زمنية مكتملة بالمعنى الدقيق للزمن الطبيعى هى التى تتحكم فى حركة الأحداث بصفة أساسية، وهذه الدورات هى دورات ثلاثة تتحكم فى محاور النص، فدورة الفصول تحكم حياة الفلاحين وعملهم وراحتهم وعودة الربيع تحكم - بالإضافة إلى هذا - مشاعر المحبين وبصفة خاصة زينب وحامد. أما عودة الإجازة الصيفية، فهى التى تحكم حركة حامد، وخاصة علاقته بالقرية، وبقصة زينب، وبعزيزة.

إن هذه الدورات الثلاثة، تتحول إلى القوى المهيمنة، وتصبح هى وحدات الزمن الأساسية التى تكسر حركة الزمن إلى الأمام فتفقدها وحدتها واستمراريتها ودلالتها أيضاً. فليس مهماً أن الزمن يتقدم، وإنما المهم أن الزمن يسير، يسير فى دورات ليس من الضرورى أن تتواصل فى العمق، وإن تواصلت هيكلياً وعلى نحو آلى. ولهذا؛ فليس من الضرورى أن نعرف كم عدد السنوات التى مرت منذ بداية الأحداث وحتى نهايتها، وليس مهماً أن نعرف كم عمر الشخصيات، حتى الشخصيات الأساسية، بل ليس مهماً أن يكون لها عمر أصلاً، فنحن لا نعرف لزينب أو لإبراهيم عمراً محدداً. أما عزيزة وحامد فإن عمريهما يبدوان على نحو غير مستقر. كل ما نعرفه بصفة يقينية أن حامد أكبر من عزيزة بعامين اثنين. أما ماعدا ذلك لا نعرف شيئاً دقيقاً، بل أشياء متناقضة، فالكاتب يذكر (ص٢٥) أنه حين بلغ حامد الخامسة خطب أهله له عزيزة التى كانت تصغره بعامين. أما فى (ص٢٤٤) فيشير إلى أن ذلك الحدث كان وهو فى السادسة من عمره.

وفى (ص٢٧) يشير إلى أن عزيزة قد تعلمت القراءة والكتابة حتى سن العاشرة، ثم أخذت تتعلم الخياطة حتى سن الثانية عشرة، وبعدها لبست الحبرة وبقيت فى البيت وأخذت تقرأ قصص الحب. وفى هذا ما مهد للحب الذى يشير حامد فى رسالته إلى أنه بدأه لعزيزة وهو فى سن السادسة عشرة.

فإذا كان سن حامد وقت بداية الأحداث ستة عشر عاما، فإنه فى نهايتها ثمانية عشرة لأنه يشير إلى أن ذلك كان منذ عامين (ص٢٤٦)، وهى سن تشير إلى فترة مراهقة تسمح لنمط الحب الوهمى أو توهم الحب أن يحيا، كما سبق أن أوضحنا. ولكنها سن لا تتناسب مع كون حامد موظفًا، بالإضافة إلى أننا لا نعرف على أية شهادة حصل ومتى، وفى أية وظيفة يعمل.

ولأن الزمن ليس مهمًا، فإن مقابلة الشيخ، يمكن أن تكون قد تمت فى اليوم التالى (ص٢٤٤) أو فى اليوم نفسه وبعد الظهر (ص٢٥٣). وغير ذلك من حالات التشوش التى تنبع من يقين عميق، لدى الكاتب، بطبيعة تلقائية آلية للزمن الذى يسير سيره العادى دون تدخل أو فعالية أو علية. فلن يغير شيئًا إن كان المقابلة فى اليوم نفسه أو فى اليوم التالى، ولن يغير شيئًا إن كانت عزيزة تحب وهى ابنة اثنتى عشرة سنة أو أربعة عشرة. والكاتب يحاول أن يقدم الأساس الذى يبرر هذا اليقين بقوله عن الفلاحين والعمال الزراعيين «لهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة: ذلك الجلد الذى يبتدئ مع القدم ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح إسماعيل، وإلى فلاح اليوم» (ص٢٩)، وإذا كان هذا منطقيًا وطبيعيًا بالنسبة للفلاحين الذين يعيشون الزمن العدائى أو الطبيعى، ويبرر إهمال ذكر أية إشارة زمنية محددة بالنسبة للشخصيات الفلاحية(٣٠)، فإنه لا يبرر الخلل والتشوش بشأن الإشارات الزمنية الخاصة بالمتعلمين، أبناء البرجوازية، أقصد حامد وعزيزة، إلا إذا كان انتماؤهم إلى هذه الطبقة الرأسمالية، ذات المفهوم التنويرى للزمن، انتماء سطحيًا، لم يستطع أن ينفى ما بداخلهم (وما بداخل الكاتب) من انتماء تقليدى إلى الزمن الطبيعى أو البدائى. ويبدو أن هذا هو الصحيح، وهو ما يكشف جذر الصراع فى النص بين الزمن الخطى المتقدم إلى المأساة، والدورات الزمنية الطبيعية الحاكمة لحركة الأحداث، والتى تعوق سيرورة الزمن الخطى وتجعله، وإن اكتمل شكليًا، فاقد

القيمة؛ لأنه فاقد عليته ومن ثم فعاليته وتصاعده الدرامي، فانتهى إلى ما هو أقرب إلى الميلودراما السنتمنتالية. وهنا نجد الوجه الآخر لما حدث في (حديث عيسى بن هشام). فإذا كانت الهيمنة هناك للزمن الدائرى شكليًا فإن الخط قد بعج هذه الدائرة. أما هنا فإن الهيمنة الشكلية هي للخط الأفقى، ولكن الدوائر الزمنية الجزئية المهيمنة طوال النص، قد أفقدت الخط خطيته وحولته إلى قطع غير متصلة إلا في الشكل العام تمامًا. ومع هذا الاختلاف فالنتيجة واحدة؛ لأن فقدان العلية العميقة، في حركة الزمن، هنا وهناك، أفقد النصين الدراما، وأبعدها خطوات كثيرة عن الفن بمعناه العميق.

ـ ٥ ـ

تمتد هيمنة الطبيعة على النص إلى الشخصيات أيضاً، فالبشر في «زينب» يقدمون على أنهم كتلة واحدة ساكنة لا حركة فيها، فيما عدا حركة الزمن الطبيعي المألوف، ذلك الذي لا يحدث انتقالات حادة في حياة الإنسان. ورغم كثرة الأوصاف التي يقدما المؤلف لحياة أهل القرية في العمل والأفراح، وأوقات الفراغ وغيرها من ممارستهم، فإننا لا نجد وصفًا خاصا يقدم لأية شخصية من شخصيات أهل القرية، فيما عدا زينب والشيخ خليل، هذا عن أهل القرية من الفلاحين. أما أصحاب الأرض فهم يقدمون على المنوال نفسه، من الوصف العام، الذي قد يكون متناقضًا في بعض الأحيان، ولا يحظى ببعض الخصوصية، سوى شخصية عزيزة. أما حامد نفسه فنحن لا نعرف صورته أو ملامحه، وإنما فقط قلقه واضطرابه الداخلي.

من هنا يمكن القول بأن هذه الكتلة البشرية الساكنة تخضع تمامًا لزمن الطبيعة وأحكامها، ليس فقط الفلاحون الذين سبق أن رأينا كيف يصفهم المؤلف بالجلد الممتد منذ عصر الفراعنة وحتى الآن، رغم الظلم الواقع عليهم دائمًا، بل أيضًا السادة أصحاب الأرض سواء كانوا من النساء اللاتي لا يمكن لهن إلا المكوث في بيوتهن محجبات، وإن خرجن فللاجتماع عند قريباتهن للثرثرة وحدها، أو من الذكور الذين يشرفون على الفلاحين وقد يساهمون معهم في بعض الأعمال على سبيل الترفيه في أوقات الفراغ. ورغم أن السيد محمود يبدو في بعض الأحيان رجلاً عطوفًا، فإنه يترك فلاحيه في أيدى

الخولى والكاتب اللذين لا يرحمان، كما هو واضح فى مشهد تسلم العمال لأجورهم، وهذا ما يدفع المؤلف للتدخل بفلسفته التى تدعو إلى ضرورة العدل والإصلاح.

يقول المؤلف فى (ص٢١) عن الفلاحين أنهم «تعودوا ذلك الرق الدائم، ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقًا، يعملون دائمًا ومن غير ملال، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة، ثم يقطف ثمرتها سيد مالك كم فكر فى أن يبيع قطنه بأغلى ثمن، ويؤجر أرضه بأرفع قيمة، وفى الوقت عينه يستغل الفلاح نظير قوته الحقير، ولم يدر بخاطر السيد يومًا أن يمد له يد معونة أو أن يرفعه من درك الرق الذى يعيش فيه، وكأنه ما علم أن هذا المجموع العامل يكون أكثر نفعًا كلما زادت أمامه أسباب المعيشة وتوفرت عنده دواعى الطمع فى أن يحيا حياة إنسانية.

لكن السيد المالك لا يهمه شئ من ذلك، وهو الآخر يعيش كما عاش آباؤه، يحافظ على القديم، ولا يفكر فى أن يغير من عادات سلفه شيئًا. وإذا حدثك عن الماضى حدثك عنه باحترام وتبجيل آسفًا أن انتقل أجر النفر الشغال أيام الشتاء من قرش إلى قرشين، وتمنى عودة ذلك الزمن، زمن البساطة والرخص، لا لأنه يشكو مما يثقل عاتقه فى الحاضر من الواجبات ـ فإنه يرى الحاضر أحسن كثيراً من هذه الجهة ـ ولكن لتسقط الأجور إلى مستواها الأول، فيكون هو بذلك أوفر ربحًا ويبقى العامل والفلاح لذلك فى ظلمته وفى رقه وشقائه».

وهكذا فالجميع فى حالة استسلام للقهر. الأول يستسلمون لقهر السادة، والسادة يستسلمون لقهر التقاليد، وكلاهما قهر يبدو طبيعيًا فى نظر الجميع، أو كأنه جزء من الطبيعة ولا يحاول التمرد على هذا القهر، سوى حامد، وزينب بدرجة أقل، وعزيزة بدرجات أقل. غير أن هذا التمرد لا يصل إلى نتيجة، لأنه ضعيف وفردى، ولا يملك نسق قيم متكامل مغاير جذريًا لما يتمرد عليه، فعزيزة سرعان ما تخضع لقرار الأهل بتزويجها، وزينب لا تخضع فحسب لقرار الزواج التقليدى، بل إنها تستمر فى مغالبة حبها لغير الزوج حتى تموت، وحامد يظل يغالب نفسه، محاولاً الإمساك بما يريد، قبل أن يستطيع مواجهة التقاليد، فلا يفلح حتى نهاية النص، ولا نعرف مصيره بعد ذلك.

وعلى هذا النحو، فنحن إزاء أبطال لا يجوز لنا أن نطلق عليهم أيًا من مصطلحات النقاد، رئيسيون، أو نامون، أو إشكاليون. قد تكون زينب وقد يكون حامد شخصيتين رئيسيتين، بالمقارنة بغيرها من الشخصيات، غير أن غياب الوصف الجسدى الخاص بحامد يجعله أقرب إلى الشخصية الذهنية المجردة، رغم أن المؤلف قد حاول أن يقدم فى البداية تبريراً لطبيعة شخصيته وقلقه، وانطوائه، وذلك حين قال: «لكن حامداً ، أكبرهم، لم يكن بهذه الطباع، بل كان شديد الميل إلى البقاء بالبلد، وفى دار الضيافة مع الناس. والسبب فى ذلك راجع إلى تربيته الأولى حين كان والده متفرغًا له، جاعلاً إياه شغله، متخذاً منه ألعوبة يقلب فيها كما يشاء. يسرُّ بها أحياناً فيغدق عليها من رضاه ومن نفسه، ويلاطف ذلك الطفل الذى يحبه من كل قلبه، والذى يحس به جزءاً من نفسه، ويغضب أخرى فيضربه من غير رحمة لولا أن تتدخل جدته وتؤنب ابنها على عمله»(٣١).

فهذا التفسير الذى يبدو معقولاً لبعض خصائص حامد، لا يكفى لتفسير بقية خصائصه وسلوكه فى بقية النص، كما أنه لا يكفى وحده لمواجهة الدوافع والإمكانيات الأخرى المتاحة أمام حامد لكى يعيش حياة أكثر انطلاقاً وتحققا، سواء فى الحب أو فى العمل، أو الفكر.

كذلك . فإن الوصف الذى قدمت به زينب، يجعلها أقرب إلى المثال المطلق للجمال الطبيعى، وليس للإنسان العادى المتعين. يقول مثلاً (ص١٨) : «وقد أبدعت الطبيعة فى زينب وأعطتها بذلك تاجًا معترفًا به من كل صويحباتها، فإذا ساقك الحظ أيام الصيف وخرجت فى ليل غاب بدره، وتألقت نجومه فخفف من سواد الليل، وإن لم تقدر على تبديد ظلمته، أو كنت أسعد حظاً واتخذك القمر رفيقًا، فأولجت بين تلك المسطوحات الزراعية الكبيرة.. وتروح تائهاً عن كل ما حولك، ثم يرتفع ذلك الصوت الذى جذبك إلى موقفك ثانية، فتصيح له بأذنك، وتصغى بكليتك، فإذا زينب تحدو والعاملات من بعد ذلك يجبنها».

ويقول فى نص آخر، أكثر تجسيداً: «وقد أوحت له ببساطتها عن جمال نفس لا يقل عن جمالها الجسمى، فكان إذا نظر لعيونها النجل قد تحصنت وراء أهدابها البديعة التنسيق، رأى كأنها تشف عن عالم مملوء بالحب والرغبة. وإذا بصر بها وهى تسير بخطاها

الثابتة ثم له ثوبها عن جسمها الخصب، وزاد عنده فى هذا الاعتقاد ما كان يجده فى يديها من النعومة بالرغم من أنها تعمل بهما»[٣٢].

ورغم ما فى النص من ذكر لخصائص وأوصاف جسدية محددة، فإنها تظل عامة تصلح لكل فتاة جميلة من فتيات الريف، أو ربما غيرهن أيضاً. كذلك لا نجد نجاحاً حقيقياً فى محاولة الربط بين هذه الخصائص الجسدية، والسمات التى يحاول المؤلف أن يبرزها، سواء فى هذا النص أو غيره. ورغم الأحداث الجسام التى تمر بها زينب، فإنها لا تتطور داخلياً، بل يفرض عليها الزمن والتقاليد سلوكها حتى الموت، وحامد انتهى إلى ما بدأ به، القلق نفسه والشك والضياع، حتى الضياع لا نستطيع الزعم بأنه قد زاد أو سار فى مسار مغاير لما بدأ به. وكلتا الشخصيتين لا تتحققان على النحو السابق، لأن نسق القيم الذى حملاه، أو حمله كل منهما، لم يكن فى الحقيقة نقيضاً لما حولهما. وإذا كان هذا طبيعياً بالنسبة لزينب الساذجة الجاهلة (وإن كان هذا فى ذاته ليس نافياً لوجود النسق القيمى بالضرورة)، فإنه ليس طبيعياً بالنسبة لحامد المتعلم المثقف. غير أن أزمة حامد التى سبق أن رصدناها فى بداية هذه الدراسة، يمكن أن تعلل غياب النسق القيمى المتكامل المغاير للنسق القيمى السائد فى المجتمع. وإذا جاز لنا أن نقرب حامد بعض التقريب من شخصية البطل الإشكالى من حيث الشكل (التمرد والصراع المحدود)، فلا يجوز أن نقربه من قيم هذا البطل التى تتأسس على قيم الاستعمال، فى حين أن حامد يسعى إلى تحقيق قيم تجمع بين الاستعمال والتبادل، مثاله فى ذلك مثال الخلط السائد فى أنساق القيم البرجوازية فى المجتمع المصرى آنذاك، بفعل عدم انفصالها العميق عن القيم السابقة على وجودها... قيم ما قبل الرأسمالية.

ـ ٦ ـ

أشرنا فى بداية هذا الفصل إلى الصراع الحاد الذى يبدو فى النص بين التوجه الفنى القصصى والمنحى التقريرى الأنثروبولوجى، ولقد تجلى هذا الصراع عبر مستويات التحليل السابقة، غير أن أبرز مجال يتضح فيه هو لغة النص حيث يبدو نمطان واضحا التمايز هما السرد والوصف. وفى الوصف يتمايز نمطان داخليان هما الوصف السنتمنتالى والوصف التقريرى، وإلى جانب هذا يبدو الحوار وسيلة أو (تكتيكاً) يخدم الوصف أو السرد فى بعض

مواقع النص القليلة، وليس معنى التمايز بين هذه الأنماط أنها موزعة على النص توزيعًا مستقلاً بحيث يأخذ كل نمط مساحة خاصة، وإن كان هذا يحدث فى بعض الأحيان، حيث تخلص بعض الفصول كاملة للوصف التقريرى عن حياة القرية وأهلها، أو لوصف الطبيعة ذات الطابع السنتمنتالى. كما يغلب على بعض الفصول الطابع السردى، وإن كانت هذه الأخيرة لا تخلوا أبداً من الهروب إلى الوصف، بما يشير إلى غلبة الطابع الوصفى وخاصة التقريرى على النص.

وإذا كانت مرجعية الوصف العاطفى الطابع، سواء للطبيعة أو للبشر، هى مرجعية الذات الواصفة أو المشاهدة، وليس مرجعية الواقع الموضوعى كما سبق أن أشرنا حين تحدثنا عن أنسنة الطبيعة، فإن مرجعية الوصف التقريرى هى مرجعية واقع القرية المصرية فى بداية القرن، حيث يحاول المؤلف أن ينقل أكبر قدر من العادات والتقاليد التى تعيشها القرية (والمدينة أحياناً) بأكبر قدر من الدقة، ليس فقط على مستوى الوقائع؛ وإنما أيضًا على مستوى منطوق هذه الوقائع، أى الألفاظ والصياغات المستخدمة فى سياق هذه الوقائع .

ولعل فى هاتين الفقرتين المتواليتين من الفقرة نفسها (الثامنة من الفصل الأول) ما يوضح الفارق بين النمطين من الوصف. فى الأولى يصف لقاء حب بين زينب وإبراهيم قائلاً:

«وبين المزراع الواسعة يترنح فوقها نور القمر فى سماواته سارا الهوينا يخاصر كل منهما صاحبه، وينظران بعيون حيرى فى لجج الفضاء، وقد طوقت ثغريهما ابتسامة راضية، وفاضت عنهما سعادة لايقدرانها، وشعرا بهناءة لم يقطعاها بحديث بل تركا أنفسهما(؟) تطير فى ذلك العالم الحلو السكرى(؟) بلذاته، والكون حولهما ساكن إلا من أحلام الطبيعة يوحى بها الصرصار والضفدع، والليل شبيه الغرام أرسل بذوائبه البيضاء على المسطوحات الهائلة، والبدر صديقهما الحميم يسير معهما، أو حاسداً زينب يتبع خطاها وتأثرها بنظرات الحانق سقط(؟) فى يده.

... أين أنت يا قمر السماء من جمال زينب ولم أعرف لغته وهى إلى جانبى؟ إن فى تلك النظرات التى تبعث هى بها إليك لسحر الشباب الذى فقدته أنت من قرون القرون، وتلك الابتسامة السعيدة التى تطوق ثغرها تهزأ بخطوط الشيب البادية على وجهك....

وأسرعت الأيام، وانتهى موسم جمع القطن، وارتفعت الأسعار، ابتاع خليل من عنده ما حصل به على المال، ثم أخذ أصحابه وانحدروا جميعاً يريد أن يخطب زينب إلى أبيها زوجاً لحسن. انحدروا ثمانية والشمس قد تقلص ظلها، والسماء تلتحف رداء الليل، والنور يهجر الوجود إلى وجود آخر بعيد، والأصوات تخرس ليحل محلها السكون والصمت، وبلغوا الدار الحقيرة، والرجل كأنه على موعد منهم، أو كأنه جاءه الوحي بخبرهم فلم يكادوا يطرقون بابه حتى فرشت امرأته الحصير، وأعدت لهم القهوة، أو هي تلك العادة قد خالطت نفس هؤلاء الريفيين من إكرام كل وافد والترحيب بكل من يحل ناديهم وإحسان لقياه يجهلهم دون تكلف ولا عناء يبالغون ما استطعوا فى تحية من ينزل بهم.

وجلس الرجل من بينهم محتفياً بهم مظهراً مقدار سروره بتشريفهم ومؤانستهم وأنهم نوروا داره، وظلوا يتهادون التحيات حتى دارت عليهم القهوة، وصاروا جميعا بينهم رابطة ود وإخلاص. هنالك قال خليل:

- والله طالبين القرب منك يا بو محمد
- ياتلتميت مرحبة يا أبو حسن.. واحنا قد المقام.
- الله يحفظك.
- ويعنى احنا حدانا حد يستحق الجواز؟
- والله بدنا زينب لحسن.
- احنا والله ما نعز عليك حاجة يا خليل.. لكن انت عارف البنت صغيرة من ناحية، وهى اللى بتقضلينا الحاجة من ناحية... كمان يا خويه سنتين واللا ثلاثة لما تكبر هى وتكون أختها بقيت لايجه للشغل.

هنالك انبرى من بين القوم رجل ذو وجاهة، عريض الصدر، عظيم الهيئة، هو شيخ البلد وقال: حاكم انت يا ابو محمد!... صغيرة إيه يا خويه... عمرنا بنجوز البنات وهم أصغر منها... والله أنى جوزت ديك السنة بنت أبو سمية ده. أبو عامر لعلى أبو ابراهيم وهى أصغر خالص من زينب... يا راجل ده كلام. ثم تلاه آخر..»(٣٣).

فى هذا النص الطويل فقرتان متتابعتان تمثل الأولى منهما لنمط الوصف العاطفى المبالغ فيه لحالة كل من زينب وإبراهيم فى حضن الطبيعة، حيث تشاركهما الطبيعة

حبهما، ويتنازل القمر عن بهائه من أجل زينب (فى عينى إبراهيم)؛ وتمثل الثانية نموذجاً للعرض التقريرى لعادة أهل القرى حالة الذهاب لخطبة أو زواج؛ فى هذه الحالة تكون المرجعية للطقس الواقعى الذى يتضمن الحركة والسلوك، واللغة ومنطقها فى اللف والدوران والتمثيل والتحايل ثم الاتفاق فى النهاية.

ورغم أن المؤلف قد حاول أن يجعل الطبيعة تشارك زينب وإبراهيم حزنهما لحدث الخطبة، مثلما شاركتهما فرحة اللقاء فى الفقرة الأولى، فجعل حدث الخطبة يتم فى غيبة ضوء الشمس والأصوات الخرساء... إلخ، إلا أننا كقراء لم نستطع أن نتهيأ تماماً لهذا الانتقال المفاجئ، كما أننا لا نمتلك الصبر ـ بعد أن عرفنا (عمق) الحب بين زينب وابراهيم ـ لكى نقرأ وندرس تلك الجلسة الطويلة فى دار زينب حيث تخطب، والتى تمتد على مساحة ست صفحات كاملة (١١٧ ـ ١٢٣). وهذا يمثل نموذجاً للصراع الصدامى بين نمطين من اللغة الرومانسية والحكائية التى تحاول أن تنقل الوقائع كما هى تماماً، والتى تنجح إلى حد كبير فى هذا النص وتحقق ما لم نستطع أن نحققه فى مواقع أخرى كثيرة من الكتاب.

إن الكتاب يحاول أن ينقل الصراع اللغوى فى عصره، وينجح فى كثير من الأحيان فى تحقيق مستوى سلس وبسيط من اللغة المقروءة، غير أنه يسقط ـ فى أحيان أخرى ـ فى كثير من الأخطاء اللغوية، سواء فى الفصحى أو فى العامية؛ ففى النص السابق وحده ثلاثة أخطاء على الأقل. أما أخطاء العامية فهى كثيرة وهى تنتج إما عن عدم دقة فى استخدام المفردات، أو عن محاولة تفصيحها دون معرفة بأصولها اللغوية ودلالاتها الدقيقة. مثال ذلك قوله فى (ص١٥) «جاء الكاتب ساعة العصر يقيد الأسماء فقيد حماره»؛ حيث استخدم (قيد) فى دلالتين متباعدتين، وإن كان كل منهما صحيحاً فى ذاته، ولكنهما لا يستخدامان فى تتابع إلا إذا كان المراد هو الإضحاك، ولم يكن الأمر كذلك فى السياق. ومن هذه الأمثلة أيضا قوله (ص٧٢) «ديروا عليه المبالغ» فى سياق فصيح لا يقبل هذه الدلالة وقوله (ص٩٦) «أخذ بعضه وسار»، وغير ذلك كثير.

يقدم النص السابق أيضا نموذجاً للسرد فى الكتاب، حيث يتداخل السرد مع الوصف، وإن كانت الغلبة للوصف، حيث يعتمد الكتاب على تقديم الأحداث متتابعة ـ تبعاً لتتابع

مكونات الزمن الطبيعى، بما يحقق العلية الآلية التى سبق أن رصدناها. غير أن ثمة خصيصة مهمة فى السرد العلّى هذا، هى أنه كثيراً ما ينقطع بفعل كثرة التأملات والنجوى الداخلية والتذكر والتردد بين صوت الشخصية وصوت الراوى العليم. ومن المهم أن نلاحظ هنا أن كل هذه الوسائل السردية لا تستخدم إلا مع شخصية حامد أساساً باعتباره البطل من ناحية، وباعتباره الشخص المتعلم الذى يحق له ممارسة هذا (الاسترسال) فى التأمل الذهنى من ناحية ثانية، وباعتباره قريبًا من الراوى/ المؤلف، وهذا هو الأهم، من ناحية ثالثة. والنماذج الواضحة على استعانة المؤلف بهذه الوسائل متكررة فى الصفحات ٩٣، ٩٤، ١٧٣، ١٧٥، بالإضافة إلى رسالة حامد الطويلة الشهيرة.

غير أن المؤلف يخالف هذا المبدأ العام مرة واحدة، حين يجعل خليل أبا حسن يناجى نفسه نجوى طويلة (٣صفحات) حول ما ينبغى أن يفعله إزاء ابنه وإلحاح زوجته على ذلك وخوفه من الإفلاس (ص٧٢). ورغم أن هذا النموذج هو محاولة طيبة لجلاء ذاتية الشخصية ومعاناتها النفسية، كما ينبغى لتكنيك النجوى الداخلية أن يفعل، فإن المؤلف لا يترك هذه المحاولة تنجح إلى النهاية؛ إذ سرعان ما يتدخل صوت الراوى العليم الحريص على الظهور وتقديم التقرير عن العادات والتقاليد، فينهى هذه النجوى بالإشارة إلى انضمام الشيخ إلى المسجد حيث شيوخ القرية ممن جاوزوا السبعين، ولم يبق لهم من عمل إلا أن يقضوا بقية حياتهم عبادة وتسبيحاً إلخ....(٣٤).

وهذا هو المنهج الأثير لدى المؤلف والذى يتضح فى معظم المواقف، كما بدا فى تقديمه لاستقبال أهل زينب لضيوفهم فى النص الأسبق، وفى كثير من التعليقات التى تبدو دائماً مفروضة على وعى الشخصيات. وأحياناً يبدو التدخل فجاً ومفروضاً حتى على القارئ نفسه كما هو الحال فى قوله:

«ولم يكن الصاحبان ليشاركا الباقين فى ضحكهم، بل لتراهم وهم يهمسون وعلى وجوههم السمراء شئ من الجد فيصل إلى نفسك أنهم يتكلمون فى أمر ذى بال (وهنا استسمح نفسى واستسمح قارئى أن أذكر حكاية قولهم كما قالوا)»(٣٥).

ومثل هذا الاضطراب فى درجة تدخل الراوى العليم، يصل إلى حد إصابة الصيغة الأساسية التى قام عليها النص من البداية إلى النهاية، ألا وهى صيغة الراوى العليم نفسه،

أى الضمير الغائب. حتى هذه الصيغة نجدها تخترق أيضًا فى بعض الأحيان، ولكن هذه المرة لصالح حامد وحده؛ إذ يعطى الراوى صوته لصوت حامد ويتركه يتكلم بضمير الأنا على مدى صفحة كاملة (٢٣١) قبل أن يعود لأخذ زمام الأمور بيده ليواصل هيمنته على النص فارضًا على أشخاصه وأحداثه كامل رؤيته.

- ٧ -

إن ما سبق يشير إلى درجة عالية من القرابة بين البطل (حامد) والراوى، غير أن ذلك لا يجب أن يؤدى بنا إلى إقامة نوع من التطابق بينهما، فحامد فى نهاية الأمر حائر مضطرب شديد الاضطراب، فى حين أن الراوى «عليم» أكثر من حامد، ويبدو ممتلكًا لزمام الأمور أكثر منه. غير أن الاضطرابات التى سبق أن رصدناها بشأن سلوك الراوى مع الأحداث والشخصيات، ورغم هيمنته عليها، تشير إلى أن هذه الهيمنة ليست مطلقة، وليست محكمة، وكثيرًا ما أفلت منه زمام الأمور سواء فى متابعة الأحداث أو فى تقديم العوالم أو فى رسم الشخصيات. وهذا الاضطراب يجعلنا نؤكد أن العلاقة بين البطل والراوى. شديدة القرب، وإن لم تصل إلى حد التطابق يتشابك مع هذه القضية وضع المؤلف بين البطل والراوى، فلقد سبق لكثير من النقاد والمؤرخين اعتبار زينب ترجمة ذاتية أو أقرب إليها، والاعتماد هنا، هو على درجة التشابه القوية بين البطل وبين المؤلف، وخاصة فى أصوله الاجتماعية وانتماءاته الثقافية ونمط تفكيره. غير أننا نستطيع هنا أن نضيف إلى هذا التشابه علاقة أخرى حميمة، هى علاقة المؤلف بالراوى.

ونحن لا نقصد هنا العلاقة البديهية، وهى أن المؤلف هو الكاتب الذى قدم شخصية الراوى، وأنه يشترك معه فى نسق أفكاره واختلالاته فى الكتابة، وإنما نقصد أن الأزمة الأساسية التى عاناها الراوى فى موقفه من الأحداث والشخصيات والآراء التى يقدمها البطل، هى ذاتها الأزمة التى عانى منها هيكل كشخصية مهمة فى الثقافة المصرية الحديثة. وهنا، لايصبح مهمًا، ما إذا كان النص «ترجمة ذاتية» بمعنى أن الكاتب يقدم نفسه والأحداث التى مر بها أم لا، بقدر ما يصبح المهم هو مدى تمثيل «النص»، **براويه وبطله**، للمؤلف، الذى هو بدوره تمثيل لفئة اجتماعية تعيش صراعًا حياتيًا على المستويات كافة فى لحظة زمنية معينة.

على هذا النحو نستطيع أن نعتبر أن العلاقة الثلاثية البطل ـ الراوى ـ المؤلف، بعدم التطابق والدرجة العليا من التقارب والتشابه والاشتراك، هى العلاقة المهيمنة على النص وهى التى تحركه بكل مكوناته، ويمكننا أن نقول أيضاً، تقمعه وتكبل إمكانياته؛ إذ توجهها لخدمة رؤية أو منظور هذا الثلاثى.

لقد سبق أن أوضحنا أن الأزمة الأساسية فى «زينب» هى أزمة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة؛ تلك الأزمة التى تسببت فيها التقاليد «الجمعية» المتخلفة. كذلك سبق أن أوضحنا أن هذه الأزمة هى فى الحقيقة أزمة حامد أو رؤيته هو للحب وما ينبغى أن يكون عليه، وأن الراوى والمؤلف قد طوعا بقية الأحداث والشخصيات لإبراز هذه الأزمة وتجسيدها بأعلى درجة من الدرامية، أو الميلودرامية، حتى لو أدى ذلك إلى التضحية بزينب، بطلة(؟) الكتاب وصاحبة عنوانها. ونحاول الآن أن نمسك بجذور هذه الأزمة عبر رؤية المؤلف ـ الفاعل الأصلى ـ كما تتضح فى النص ذاته على لسان ممثليه حامد والراوى.

منذ بداية النص يقدم حامد باعتباره محبًا للطبيعة والحرية والتحلل من القيود الثقيلة الباردة، قيود العادة. كما أن ما نكست فيه بنات طبقته من الحجاب يجعل كل شاب فى سنه، سن الحياة والحرية، يبغى عند غيرهن ما تدفعُ إليه الطبيعة من حنين الرجل إلى المرأة ومن ألفة الرجل للأنثى(ص٣٠).

ومع بداية الفصل الثانى، نجد حامداً يغذى هذا التوجه بقراءات عن المرأة والزواج بعثت إلى نفسه عقيدة جديدة تخالف وتضاد العقيدة الأولى، فأصبح يرى أيام الزوجية أيامًا ذابلة لا طعم لها ولا لون، وأن حمقًا من الناس أن يقدروا لها أية سعادة أو لذة (ص١٢٥). وتعقب هذا النص مناقشة بين مستنيرين ومحافظين (ح[redacted] هذه المسألة يعبر فيها المحافظ عن تمسكه بالزواج رغم معرفته بسوءاته لأنه أفضل الحلول حتى الآن، ويعلن فيها عبثى (من أنصار حامد) أنه لا سعادة فى الزواج فى كل الطبقات، وأن سعادة الحب فى الزواج هى استثناء وتنتهى بأن يرى حامد أنه حتى الحب ليس أكثر قابلية لتحقيق السعادة من الزواج. (ص١٢٦ ـ ١٣١).

وإذا كان هذا التمرد اليائس على مؤسسة الزواج مرتبطًا ـ فى بداية الفصل الثانى ـ بفشل حامد فى حب عزيزة والزواج منها، فإن النقمة عليها تزداد فى الفصل الثالث، بعد

أن تزوجت زينب أيضاً، بحيث نصل إلى حد اعتبار أن الزواج «عقد لا قيمة له فى الواقع، وإن احترمه الناس وقدسوه» (ص٢٣٤)، وتتحول النقمة إلى نوع من الانتقام الذى يتضامن فى تحقيقه الراوى والمؤلف، بموت زينب.

إن الحجاب وتقاليد الزواج، التى يعممها المؤلف على المجتمع المصرى ككل، وليس فقط على الطبقة المحجبة أى طبقة المحصنات ذوات الصون والعفاف، هى التى تقف فى مواجهة النزوع الطبيعى لدى الإنسان، وتقتل الطبيعة. وهنا يبدو لنا أن الصراع الأساسى فى النص هو صراع بين الطبيعة والجمعية كما سبق لنا القول، غير أن هذا الصراع غير مكتمل وغير ناضج نظراً لتشتت المفاهيم التى يعطيها المؤلف عبر حامد لكل من الحب الطبيعى وللجمعية. لقد سبق أن ناقشنا تفرقة هيكل بين الحب العاطفى والحب الجسدى أو خلطه بينهما بسبب تسلل مفاهيم طبقته إليه كما يعترف هو نفسه حين يقول:

«ولكنى أقر اليوم وأنا خجل من إقرارى، بأنى ـ بالرغم من كل ما وجدته فى الوسط الذى أنا منه من العيوب الكثيرة ـ لا أزال أنظر للطبقات التى ظلمنا نظرة تعاظم فارغ.. أنى اليوم أحس بأن بين الطبقات المختلفة فواصل صعبة الاجتياز اللهم الا إذا أردنا أن نتخذ من هذه الطبقات،محلاً للهونا. هناك نلتصق جسما ونكون وإياهم على مستوى واحد فيما نعمل، ثم نحن مع هذا، وفى هذه اللحظة نحتقرهم دائماً» (ص٢٦٠).

وهذا الاعتراف هو تكليل لمشاعر ـ تعددت فى النص ـ بالازدراء إزاء زينب (ناهيك عن شعور التعاطف من أعلى السائد طوال النص). يصف الكاتب حالة حامد بعد تواصل عميق وممتع مع زينب، بنص طويل نجد فيه عبارات مثل «فهل من مقامه أن ينزل إلى ما نزل إليه و جاشت نفسه وهانت عليه دمعته يريد أن يكفر عن خطيئته... إنه عاش السنين وكل أحلامه طاهرة نقية، أفينقضها فى لحظة ويأتى عليها من غير ما روية ولا تفكير؟ أينزل من تلك السماء العالية، سماء العفة حيث الملائكة الأبرار إلى مستوى الناس الذين لا يفكرون؟... ثم كل ذلك مع من؟! مع فتاة عاملة بسيطة! .... و ما كنت، وقد بلغت إلى اليوم ما بلغت، لأنهار من أجل فتاة عاملة مهما بلغ جمالها، أنحط إلى أسفل الدركات(؟)» ص١٧٢ ـ ١٧٥.

إن شعور البطل الذى يبدو ـ فى البداية ـ ناجمًا عن صراع المادى والروحى الذى أشرنا إليه من قبل، سرعان ما يتحول إلى صراع بين المفاهيم الطبقية فى داخل البطل نفسه، بين الغريزة الجنسية، الطبيعة، والتى يسميها بغريزة تخليد النوع وبين شروط الوسط أو الجمعية، والتى تتقلص كما سبق أن أوضحنا إلى حدود طبقته هو بصفة أساسية. يقول حامد:

«فى هاته الساعات التى كنت أقترب فيها من صاحبتى كان يقتتل فى داخلى عاملان من غير أن أحس بقتالهما: الطبيعة وأغراضها، والوسط وما يوحى به من الأنانية»(ص٢٦١).

والحقيقة أن هذا الصراع، ليس مجرد صراع بين مفاهيم ذات بعد طبقى كما أشرنا، ولكنه يمتد فى جذوره إلى ما هو أعمق كما يشير حامد نفسه أيضًا حين يقول موضحًا غرضه من لقاء زينب: «نعم كانت غايتى، أن أحادث تلك العاملة وأكون معها وحيدين (لاحظ هنا الصيغة الفردانية وليست صيغة ونكون معًا مثلا) أو أن أقبلها. ولكن لم كل هذا؟ وأية نتيجة بعد كنت أبغى، أليس أن أبلغ أكثر من هذا فأقع فى أحبولة الطبيعة، وأصل بخداع نفسى ومراوغتها إلى تخليد النوع وتحسينه؟ نعم، هو، هذا إنها فتاة بديعة الخلق والتكوين، قوية الجسد يفوح منها شذا الشباب، فالابن الذى ينتج من بيننا لابد أن يجمع هذه الصفات ويضيف إليها غيرها ويرقى بالجمعية الإنسانية درجة فى سلم التقدم.

هنا جاءتنى الرعشة وكأن كل وجودى يصرخ فى وجه عقلى يريد أن يقف عند حدوده: كفى من (؟) هذه الفلسفة التى يقذفنا بها مفكروالإفرنج والألمان، ولنبق عند ما خلفه لنا آباؤنا لنسير فيه الخطى المتمهلة التى نضمن معها ثباته. هلى تريد أن أخرق سياج القانون والعادة وأستمع لهوى نفسى وأتبع فى الحياة العملية ما توحى به النظريات، والأولى مرتبة من قبل متبعة والثانية لاتزال فى حيز التفكير؟!. رغمًا عن هذه الصيحة فإن عقلى انتصر على اعتقاداتى التى اكتسبت من التربية والوسط» (ص٢٥٦ ـ ٢٥٧).

فى هذا النص ترابط واضح ومهم بين الانتماء والانحياز للطبيعة والمفهوم الفلسفى الأوروبى لهذه المسألة. بحيث يبدو لنا أن الإحساس أو الشعور الغريزى بالأمور الطبيعية (هو ذاته الذى ينبغى أن يكون تلقائيًا وغريزيًا وطبيعيًا عند أى إنسان) كان عند حامد مفهومًا عقليًا ولا يزال فى حيز التفكير، بالنسبة له بالطبع، لأنه مفهوم منقول من الفكر الأوروبى.

ولقد سبق أن أشرنا إلى انتماء هيكل إلى نظرية روسو بشأن الصراع بين الطبيعة والمدنية، حيث يبدو فى زينب انتماء هيكل إلى الطبيعة وتفضيلها على الجمعية المدنية التى تبدو قامعة وقاتلة للطبيعة وللإنسان، غير أن من المهم هنا أن نوضح أن هذا الانتصار للطبيعة ليس هو المفهوم الدقيق لروسو، الذى لم يدع إلى العودة إلى الطبيعة[٣٦]، وإنما هو مفهوم هيكل القريب من التنويريين الطبيعيين الآخرين الذين كانت طبيعتهم إقراراً للأمر الواقع والظلم المستقر ولعدم المساواة بين البشر[٣١]. ولهذا السبب فقد جاء الحب (الطبيعى) فى هذا النص مشوباً بالمفهوم الطبقى (الذى يعتبره روسو غير طبيعى) ومشوباً فى الوقت نفسه بالتبعية الذهنية لمقولات فكرية غير متمثلة ولا معاشه فى الحياة . فى حين أن الطبيعة المصرية كانت متاحة أمام الكاتب، حيث كان المجتمع المصرى، ومازال أقرب ـ وخاصة فى الريف ـ إلى المجتمع الطبيعى، أكثر من المجتمع الفرنسى على سبيل المثال، وبحكم أنه لم يكن قد دخل بعد إلى طور المجتمع الرأسمالى .

على هذا النحو، نستطيع أن نتصور أن مفهوم هيكل للطبيعة أو الحب الطبيعى وللمجتمع المدنى، وتغلغل المفاهيم الطبيعية التابعة ذهنياً للغرب، وتصور هيكل (عبر حامد) لما ينبغى أن تكون عليه المرأة والعلاقة الحرة بين الرجل والمرأة، كلها مفاهيم نابعة من الأفكار الأوربية المختلطة. ولذلك ظلت على مستوى من الإعجاب العقلى دون أن تتحول إلى أنماط تفكير حسى ومعيش. ومن هنا تصبح حلماً مقتلاً، فهى حلم (منقول) لا يمكن أن تتحقق لأنه نتاج شروط مجتمعية مختلفة وصراعات طبقية وفكرية طويلة، وهذه الشروط نفسها شروط قامعة لأية إمكانية تحقق لهذا الحلم فى المجتمع المصرى الذى كان مجتمعاً مستعمراً من قبل الرأسمالية الأوروبية، والتى كان من الطبيعى أن تمنع تطوره (اقتصادياً وفكرياً) إلى حدود المجتمع الرأسمالى، لأن معنى ذلك قدرته على الدخول فى مجال الانتاج الرأسمالى الذى يسد السوق المصرى أمام البضائع الرأسمالية الأوروبية . ولعل الصراع حول بنك مصر بين الرأسمالية المصرية الناشئة والاستعمار الإنجليزى أن يكون مثالاً واضحاً لهذا القمع.

غير أن مثال بنك مصر نفسه دليل مهم على أن الصراع لم يكن فحسب بين الرأسمالية المصرية الناشئة والاستعمار الإنجليزى، وإنما كان صراعاً أيضًا بين فئات مختلفة

من الرأسمالية المصرية نفسها، التى انضم أفراد منها يمثلون بعض فئاتها إلى الاستعمار ضد الفئات الأخرى التي مثلت« الرأسمالية الوطنية » التى سعت إلى الاستقلال الاقتصادى ... وكانت النتيجة بالطبع هى هزيمتها وضرب مشروع بنك مصر الاستقلالى . والأمر نفسه يمكننا قوله هنا، فهيكل الذى يعادى الظلم وقمع العاطفة والطبيعة، يخون هذا العداء حينما يعتمد فى معركته على مفاهيم هى نتاج الرأسمالية المستعمرة، ويجعلها حلماً يسعى إلى تحقيقه، دون أن يعى أنه بمجرد الحلم به يكرس كونه مقتلاً ويساعده على أن يمارس مزيداً من القتل للحلم الحقيقى الذى كان من الممكن أن ينطلق من المشاعر الحقيقة غير المزيفة والتى لا تنبع من العقل التابع بل من المعايشة الحقيقية للواقع المصرى .

هذا الفهم يسمح لنا بأن نرى فى الغاية الأخلاقية التى تتضح بجلاء فى العظة التى توجهها زينب إلى أمها فى نهاية الرواية « وصيتكوا إخواتى لما تيجوا تجوزوا واحد منهم ماتجوزهمش غصب عنهم لحسن دا حرام» (٣٨) غاية غير متمثلة ولا مقنعة، هذا بالإضافة إلى كون هذه الغاية معادية للفن الروائى، الذى لا يحتاج إلى الإرشاد الواضح والمباشر، بقدر ما يحتاج إلى التجسيد العميق، القادر وحده إلى توجيه القارىء تلقائياً نحو الأفضل والأكثر إنسانية .

من هنا يحمل قول يحيى حقى التالى دلالة عميقة على حدود أهمية نص « زينب» التى بدت كبيرة فى نصوص أخرى ليحيى حقى نفسه أو غيره من النقاد والمؤرخين . يقول يحيى حقى :

« قد تكون زينب قصة صادقة، ولكنى اعتقد أن الدوافع اليها جاءت من فوق لتحت، لامن تحت لفوق، كما كانت عند التقليديين ... كنا كالمحمومين لا ينفس عنا إلا أن نهذى . لا نريد أن نقلد أدباء الغرب، بل كنا نريد أن نعيش فى جوهم عندنا، فى بلادنا، وسط أهلنا، مع شعبنا من الفقراء، والمساكين أول الأمر لأنهم أقرب إلى قلوبنا من غيرهم» فرغم هذه النوايا الطيبة التى ينتهى بها النص، فإن الوسائل التى انتهجت لتحقيقها لم يكن من الممكن تحقيقها، فأن تنقل الجو الأوروبى إلى مصر لا يؤدى إلى أن تعيش مع الفقراء والمساكين. ولن يوصلك الحل الفوقى إلى (تحت) الفقراء والمساكين، ولا حتى إلى الأغنياء» .

هل يمكننا الآن أن نقول إن ما لاحظناه بشأن المفهوم الكامن وراء الصراع فى النص، باعتباره مفهوماً فوقياً تابعاً، يمكن أن ينطبق أيضاً على الخصائص الفنية للنص، التى أشارت التحليلات السابقة إلى أنها تبعده عن أن يكون رواية بالمعنى الدقيق، وعن أن يكون رواية مصرية حقيقية كما زعم بعض النقاد ؟ .

نعم يمكننا أن نقول ذلك. بصرف النظر عن العلاقة التى يحاول بعض النقاد إقامتها بين زينب وبعض الروايات الفرنسية (٣٩)، لأن القضية ليست قضية تأثير كمجال من المجالات التقليدية فى الأدب المقارن، بل قضية تبعية ذهنية تغوص إلى الأعماق السحيقة لدى أبناء هذا الجيل من المثقفين البرجوازيين، فربما اطلع هيكل على جولى أو هلويز الجديدة أو غيرها (٤٠)، وربما تأثر ببعض عناصرها أو بإطارها العام . لكن هل نجح فى أن ينتج رواية فى قامة ما تأثر به؟ يستحيل لأن مثل هذا الإنتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تمامًا؛ أولها ألا يكون همه أن ينقل هذا النص أو هذا الإطار، بل أن يستفيد منه، إذا أمكن، بعد أن يكون قد عايش تجربته هو الشخصية فى مجتمعه هو وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر، لا أن يحلم حلمًا مزيفًا مفروضًا عليه من الخارج ويحاول هو أن يفرضه على جماعته وعلى لغتهم وعلى شخصياتهم وأحداثهم. التقليد لا ينتج فنًا بل صورة مشوهة وإنتاج نوع أدبى جديد لا يتم بنقله عن الآخرين، وإنما بوعى عميق بإمكانيات الأنماط الأدبية الممكنة فى الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جماليًا فى هذه اللحظة . وهذا يحتاج إلى فنان عميق واعٍ جماليًا بوضعه الاجتماعى والتاريخى والثقافى، ومدرك لتناقضات هذا الوضع، وراغب فى المساهمة فى حل هذه التناقضات، على مستواه الجمالى. وكل هذا ضد التبعية الذهنية التى عاشها هيكل وجيله، وربما الأجيال التالية التى ستعمل الأجزاء التالية من هذا الكتاب على دراستها.

الهوامش:

* قدم هذا الفصل للمساهمة في الكتاب المهدى إلى شكرى عياد الصادر عن دار عين للدراسات والنشر بالقاهر بعنوان: شكرى عياد، جسور ومقاربات ثقافية، القاهرة ١٩٩٥ .

(١) نعتمد في هذه الدراسة على طبعة دار المعارف للرواية، وهي الطبعة الثامنة الصادرة سنة ١٩٧٩ .

(٢) الرواية، ص ٧ ـ ٨

(٣) نفسه، ص ٩ ـ ١٠ وتمييز النصوص من عندنا.

(٤) المصدر نفسه، والصفحة .

(٥) نفسه، ص ١١ .

(٦)نفسه، ص ١٠ .

(٧) راجع عن هذه القضية تشبيه الحاتمي للقصيدة بحبات العقد، ومناقشتنا لها في كتاب البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣، الفصل الأول .

(٨) في صفحة ٤٠ من الرواية يلتقي حامد بزينب فيشعر أنها غائبة الذهن فيخبرنا الراوى العليم : أن قلبها ليس بيدها، وهذا ما يمنعها من الاستسلام لحامد، ولكن زينب في نفس الموقف، وفي الصفحة التالية مباشرة، تعلق « أنها مسرورة، وأن لا شيء قد جاءت به الأيام » . مما يدل على أن تعلق زينب بإبراهيم كان في بواكيره الأولى، بحيث يجوز للفتاة ألا تكون على يقين منه فيما بعد . وفي صفحة ٤٨ نجد إشارة إلى أن حامد قد سمع أن زينب سوف تخطب إلى حسن . حدث هذا في يوم العيد، وكان الحديث الأول مساء اليوم السابق على الوقفة، أى إن الفاصل بين الخبرين لا يزيد على ثمان وأربعين ساعة .

(٩) الرواية، ص٢٩١ ـ ٢٩٢ .

(١٠) نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧ .

(١١) نفسه، ص ٢٣٧ .

(١٢) نفسه، ص ٢٥٥ .

(١٣) نفسه، ص ٢٥٦ .

(١٤) نفسه، ص ٢٥٨ .

(١٥) نفسه، ص ٢٥٧ .

(١٦) راجع أزمته وصراعه إزاء علاقته بزينب وغيرها صفحات ١٧٠ ، ١٧٤ .

(١٧) راجع حول هذه المشكلة كتابنا : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، الفصل الأول.

(١٨) الرواية، ص ٥٠ ، ٥١ .

(١٩) نفسه، ص ١١١ ، ١١٣ .

(٢٠) راجع: عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، ط ٢ ، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٩، ص ٧٣ .

(٢١) راجع رسالته الثانية، ص ٢٦٦ من الرواية .

(٢٢) نفسه، ص ١١٣ .

(٢٣) ليس صحيحاً أن نظرية المحاكاة، أو تجلياتها الأدبية (الكلاسيكية) قدمت نقلاً مرآويا للطبيعة بحيث تقدم الطبيعة كما هي، فالحقيقة أنها كانت تحاكي « مثالاً » للطبيعة عند أفلاطون، وتحاكي « طبائع » البشر أى مبادئهم عن أرسطو .

أما فى الأدب فقد كانت تحاكى مثلاً للطبيعة وليس الطبيعة ذاتها. فلم يكن شوقى يصف الطبيعة التى يراها، بل كان يصفها كما تصور أن البحترى كان يراها، ونستطيع هنا أن نقول إن هيكل كان يصف الطبيعة كما رأى الفرنسيون يصفونها . وكما يجب أن يراها قراء الأدب الفرنسى، وهذا بالطبع أدى إلى مشاكل فنية ضخمة سنعالجها فى سياق البحث .

(٢٤) الرواية، ص ٢٥١ .

(٢٥) راجع هروب حامد إلى الطبيعة واستمتاعه بها بدلا من المحبوبة، ص١٣٥ .

(٢٦) نفسه، ص ١٨

(٢٧) نفسه، ص ١٣٨ .

(٢٨) نفسه، ص ٢٥٦ ـ٢٥٧ ، راجع مناقشتنا لهذه القضية من قبل فى الدراسة .

(٢٩) يرى كثير من النقاد هذا الصراع بين المقالة والنثر الفنى، وإن كانوا ينتهون إلى أن الرواية تنتصر، راجع على سبيل المثال: على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للنشر، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٣٨ ـ ٣٩ .

(٣٠) هناك إشارة وحيدة فى رسالة حامد ٢٤٩ إلى مرور عامين بين بداية حبه (؟) لعزيزة واختفائه . أما بالنسبة لموت زينب فلا نعرف هل حدث هذا فى نفس الوقت أم لا؟.

(٣١) الرواية، ص ٢٤ ـ ٢٥

(٣٢) نفسه، ص ٣٠ ـ ٣٣ .

(٣٣) نفسه، ص ١١٦ ـ ١١٩ .

(٣٤) نفسه، ص ٧٤ .

(٣٥) نفسه، ص ٨٠ .

(٣٦) راجع : أمنية رشيد ، معنى الحرية فى قراءة هيكل لروسو ، فى كتاب دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى ، دار القاهرة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٧ ـ نفسه، ص ٥٩ .

(٣٧) نفسه، ص ٥٩ .

(٣٨) الرواية، ص ٣٠٥ .

(٣٩) يحيى حقى فى فجر القصة المصرية يرى أنها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بودو، وإميل زولا .

(٤٠) راجع : أحمد درويش، الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٩٢ ، الفصل الأخير .

الملحق

● يتضمن نصوصاً حذفت من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشام هي:

١ ـ فصل «علماء الدين»، وموقعه بعد فصل «العزلة فى العلم والأدب».

٢ ـ فصل «الأمراء وأبناء الأمراء»، وموقعه بعد فصل «أرباب الوظائف».

٣ ـ نصوص من فصول تشمل كلمات أو جملاً أو فقرات، وقد وضعنا المحذوف بين معقوفتين [ ].

٤ ـ الصفحة الأخيرة من الطبعة الثانية، والتى أضيفت إلى الطبعة الرابعة وما تلاها من طبعات.

فصل «علماء الدين». المحذوف من الطبعة الثالثة.
وموقعه بعد فصل «العزلة فى العلم والأدب».

﴿ علماء الدين ﴾

قال عيسى بن هشام - فتخيرت من مُتَندَيات اليوم . ومجتمعات القوم . مايقوم بوفاء العهد . وإنجاز الوعد . ليقف الباشا بنفسه على مايجرى فيها. من ظواهرها وخوافيها . ورأيت أن أبدأ منها بزيارة السادة الأعلام . من علماء الإسلام. مصابيح الدين . ونباريس[1] اليقين .ونجوم الإرشاد. ورجوم الإلحاد. ونُصَرَاء الحق . وحُلَفَاء الصدق . وهُدَاة كل ضالّ ومارق .ودُعَاة الخلق الى معرفة الخالق . تيمناً بشرف مكانهم . وتبركاً بنور إيمانهم . فقصدنا مجلساً لهم جمع كلّ أغرّ منهم محجل. وكلّ معظّم فيهم مبجل. فوجدناهم قد تبوّؤا المقاعد . بين المقالم والمحابر. وتوسدوا الوسائد. بين المساعط والمجامر . فسلمنا وجلسنا . وتكلمنا واستأنسنا . ثم أطرقنا نستجمع قوى الادراك والعقل . لنلتقط ماينتثر عن أفواههم من درر العلم والفضل . واذا بهم يخوضون منذ البداية الى النهاية .فى حديث غريب الرواية. لطيف الحكاية . فسمعنا أحدهم يقول لصاحبه فيما يبسطه ويقرره .

---

(١) النبراس المصباح

ويعيده ويكرره :

(احد المشايخ) — لقد وهمتَ يامولانا فى زعمك ان امتلاك الاطيان والجسور . خير من اقتناء الابنية والدُّور . فقد جرّبتُ كلا الموردَيْن. واستقيْتُ من المصدرَيْن فوجدت دخل البناء أعظم ربحاً وأقل خطراً وأثبت حالاً فى تعاقب الصعود والهبوط خصوصاً اذا كان الصقع جيداً والموقع عامراً وكان الساكن فيه من جماعة الافرنجة الذين هم أقلّ من المسلمين عيالاً وأخفّ على البناء وطأة وأهون على الدار ثقلاً فلا يدقون ولا يطحنون ولا يعجنون ولا يخبزون ولا يغسلون ولا يستحمّون ولا يقبلون عندهم اقارب او ضيوفاً ولا يملأُون البيت خدماً وغلماناً وبهذا يَنتفِى ما ذهبتَ الى تقريره آنفاً من أن البناء سريع العطب متطلب لدوام النفقة

(شيخ ثانٍ) — ولكنك أيها الاستاذ حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء وتسرعت بالحكم على المسألة والقطعِ فى القضية فأين أنت من بقية الطوارئ والنوازل فى البناء وأين انت من الحريق والزلازل اللهم الا ان يكون هناك خروجٌ عن رأى الجماعة ودخولٌ فى مذهب الذين يقولون بتحليل التأمين على البناء عند شركات الإفرنجة وادّخارِ العوض فيها لسد الخسارة عند وقوع الخطب

- ٢١٣ -

(جميع المشايخ) - نعوذ بالله من شر البدع ونبرأ اليه من تحليل المحارم

(شيخ ثالث) - وأين أنت فى الاطيان أيضاً من النداوة والدودة ومن الشرق والغرق

(الشيخ الثانى) - من المسلّم أن يصيب الاطيانَ بعضُ ما ذكّرتنا إياه ولكنها لا تزال عينها باقيةً ويُرجى فيها أن تعوّض سنة خسارة أختها أما البناء فانه يزول من اساسه بنكبة من تلك النكبات التى تأتيك بغتةً وتنزل عليك فجأة وتذهب بالجدار هباء ولا سبيل الى الانتفاع بأرضه الا بانشاء البناء وتجديده

(الشيخ الأول) - لكم دينكم ولى دين . فلست أتحوّل عن فكري ولا انزل عن رأيي فى فضل البناء على الاطيان وقد عوّلتُ على بيع المنزل الذي بحارة النصارى لأشترى بثمنه بعض الاطيان المجاورة لاطياني بناحيتنا لتخلص لى اطيان الناحية كلها

(شيخ رابع) - أيعزب عنكم بارك الله فيكم ان ربح التجارة خير من هذا وذاك وهو الربح المستتر عن النظر المحتجب عن اصابة العين المحفوف بالبركة والنمو على الدوام . ومَنْ منكم بلغ من الثروة بأطيانه أو أبنيته ما بلغهُ مثل الشيخ فلان رحمة الله على الجميع من

التجارة والبيع.

(الشيخ الثانى) ـ نعم ان التجارة لكمَا ذكرتَ لولا ما فيها من المشاغل والمتاعب ولولا ما تحدثهُ من التلهّى عن العلم والدرس

(الشيخ الثالث) ـ لقد كانَ شيخنا المرحوم الذى نحن بصدده يُعَدُّ من اكابر التجار وأعاظم اهل البيع والشراء فلم تلهه تجارته عن التقدم فى مراتب العلم والتعلق بالمناصب العالية ولم تشغله عن افادة الطلبة بدروسه وتقاريره وبشروحه وحواشيه: وهؤلاء تلاميذه ممن تزدانُ بهم اليوم حلقات الدروس وتفتخر بهم مجالس العلم يشهدون على ما أقول

(الشيخ الرابع) ـ متأسفاً متحسراً:

واذا السعادةُ لاحظتْك عيونُهَا نَمْ فالمخاوفُ كلهنّ أمانُ

(شيخ خامس) ـ لكنما الأضمنُ عندى والأوثق فى هذا الشأن أن يضع المرء ما لديهِ من فضة ونضار عند مَنْ يثق به ويعتمد عليه من خيرة التجار فيشتغل لهُ فى التجارة ويضاعف له الربح والكسب فيأتيه من ذلك رزقهُ عفواً صفواً بدون اشتغال فكر أو تعب جسم أو إضاعة وقت

(شيخ سادس) ـ لقد فاتنى ان أخبركم بما سمعته من فلان باشا وهو ان الربح كل الربح أصبح اليوم فى مشترى اسهم الشركات وأنه

— ٢١٥ —

قصر سعيه فى نمو الثروة عليه . ولكن ماقولكم دام فضلكم فى هذه الاسهم أيحل التعامل بها أم يحرم

(الجميع) — وهذه أيضاً بدعة البدع

(شيخ سابع) — نعم وإن كانت المسألة «خلافية» . وليس عندى أوثق ولا أضمن من ادّخار ذهبى فى صندوق تحت يدى وأمام عينى يصبح لى سالماً وأبيت عليه آمناً . وعلى ذكر فلان باشا هل عندكم من خبر عن تزويج ابنته من فلان بك

(الشيخ السادس) — نعم بلغني ان الخطبة تمت بينهما

(الشيخ السابع) — ومتى يكون العقد

(الشيخ السادس) — لا تطمعنّ أيها الاستاذ فى الدعوة لعقد الزواج وتناول الهدية ولا يطمعنّ فيها أحد منا بعد أن علمتم أن جماعة الكبراء والعلماء قد حكروا عقد العقود على اثنين من أرباب المناصب العالية بيننا حباً فى السمعة والفخفخة فهم يتباهون يوم العقد مثلا بوجود الشيخ محمد كما يتباهون ليلة الزفاف بوجود الشيخ يوسف

(الشيخ الخامس) — الشىء بالشىء يُذكر فهل بلغتكم الدعوة الى عرس فلان

(الجميع) — نشهد أن الدعوة بلغتنا جميعاً

(الشيخ السابع) ـ نعم ولقد أجّلتُ سفرى الى الريف حتى أجيبها معكم

(الجميع) ـ أحسنتَ وأصبتَ فان المجاملة تقضى بذلك

(الشيخ الثالث) ـ واللهِ لولا أن سعادة فلان باشا دعانى الى العشاء معه فى هذه الليلة الموعودة وأن فى نفسى قضاء حاجة عنده لكنت معكم أيضاً ولكنى اخاف ضياع الفرصة فقد روَى لى سائق مركبتى ان عنده حِصاناً عتيقاً هو فى غنى عنه وأنه مشابه لحصانى فى الطول والشعرة ولى أمل أن أبتاعه من سعادته بعد العشاء بتَعاطفٍ من القيمة وخفةٍ من الثمن

(الشيخ الخامس) ـ ولكن عسى الله ان يكون مجلسه خاليا فى هذه المرة من وجود مثل ذلك السفيه الذى كدّر علينا مجلسنا حين كنتُ معك بسوء المجادلة فانه خيّبه الله كان يحتج علينا فى تحليل التحلى بمصوغات الذهب بأن فلاناً من العلماء يحمل ساعةً من ذهب غير ملتفت الى اختلاف المذاهب فى هذا الباب ولو كان الشيخ الذى سمّاه ممن يهتدِى بنور العلم لمَا جعل لمثل هذا السفيه سبيلاً فى الاحتجاج علينا

(الشيخ الرابع) ـ قلْ ماشئتَ فى هذه الايام التى اجترأ فيها أرباب

- ٢١٧ -

الطرابيش على أرباب العمائم بمباحثتهم ومجادلتهم ومناقشتهم ومزاحمتهم لهم في علومهم وأين نحن من تلك الايام الماضية وما كان عليه العلم والعلماء من العز ورفعة القدر ووقوف الناس عند حدهم والتزامهم الصمت وحسن الاذعان والتسليم في مجالس العلماء مع التوقير والتعظيم والاجلال والاكرام لكل من اتسم بسمة العلم حتى كأنه قد كُتب على صدر كل واحد منهم نص الحديثين الشريفين: «العلماء ورثة الانبياء» و«علماء أمتي كأنبياء بني إسرائيل». وكيف لا يكون الخطب جليلاً والمصاب عظيماً أم كيف لا تنهل العين بالدم دون الدمع وهؤلاء المتشدقون لم يكتفوا بالاقدام على مجادلة العلماء بل أقدموا على تجهيلهم في العلم وسعوا في إدخال بعض العلوم المحدثة المبتدعة في حلقات دروس العلم الطاهرة ليجعلوا كبار علماء الدين الذين لا يكترثون بهذه العلوم الباطلة كالتلامذة لهم. فانظروا الى أين وصلت بهم الجراءة والوقاحة. على أن علومهم هذه ليست بنافعة في الواقع ونفس الامر وما هي والعياذ بالله الا مَدْرَجة للزيغ ومَزْلقة عن الصراط يستدرجهم الشيطان بها من حيث لا يشعرون وأنتم تعلمون أن في معرفة قواعد الحساب الاربع مثلاً ما يغني عن التبحر والتعمق كما يفعلون في علم الحساب ليتدرجوا بالطالب الى علوم

الفلسفة المقوتة ويبعثوه على الزندقة والإلحاد وقانا الله كيد الخائنين ومكر الماكرين

(الشيخ الثالث) ـ وعندك من هذه العلوم أيضا علم التاريخ فانه عبارة عن الاشتغال بالاقاصيص والأساطير ولا بد أن يجر صاحبه الى الخوض فى سيرة الصحابة رضى الله عنهم وماوقع بينهم من الحروب مما نهى الشرع عنه بنص الحديث : « اذا أفضيتم الى ذكر أصحابى فأمسكوا » ويكفى من هذا العلم كله أن يحيط المرء بما جاء فى «السيرة الحلبية» وحدها

(الشيخ الثانى) ـ خبرونى ناشدتكم الله ماهذا العلم من علومهم الذى يسمونه « الجغرافيا »

(الشيخ الثالث) ـ هذا هو الذى يقال له عندنا علم تخطيط البلدان ولو كان قاصرا عندهم على ذلك لما كان ضارا ولا نافعا ولكن ضرره عظيم ومغبته وخيمة بما امتزج فيه من نسبة الدوران للارض والسكون للشمس وتعليل حوادث السماء بتلك العلل المبتدعة التى يكذبها العيان ولا يقوم عليها البرهان مثل زعمهم أن مطر السماء من جوف البحر وأن السحاب أبخرة متكاثفة وأن الرعد والبرق من احتكاك السحب بضغط الهواء مما ينافى العلل المعروفة المعقولة

يبننا و يناقض ما رواه كعب الاحبار من أن السحاب من ورق الجنة وأن الرعد صوت مَلَك يسوق السحاب وأن البرق لمَعَانُ حربة بيده . وأين هم حَسْبُهم الله مما رُوى عن ثبات الارض وأنها محمولة على قرن ثورٍ والثورُ محمول على صخرة والصخرةُ على ظهر حوتٍ سابح في الماء وأن أول ما يأكل أهلُ الجنة من كبد ذلك الحوت

على أننا لو طالعنا كتبهم التى يرون أنهم فاقوا بها الأوائل والأواخر بزعمهم ووصلوا بها فى علم تخطيط البلدان الى مالم يصل اليه سوام بدعواهم لوجدناها عاجزة فى الاحاطة والافادة عما بلغتهُ « خريدة العجائب » وحدها للامام ابن الوردى فاننا لم نسمع أنهُ ذُكِر فى كتبهم من عجائب المخلوقات مثل ماذُكِر منها فى الخريدة كبلاد « واق الواق » التى يثمر ثمرها بالكواعب الأتراب معلقة من شعورها فى ذوائب الاغصان وكلما أشرقت عليها الشمس صاحت: واق واق . سبحان الملك الخلاق . ومِنْ مثل ماذكر فى « بدائع الزهور ووقائع الدهور » عن الشيخ حامد أنه بلغ فى رحلته منبع النيل بعد أن عبَرَ اليه البحر الاسود على ظهر دابة تعبد الشمس فاذا أشرقت الشمس على أحد شاطئيه أتتْ الى ذلك الشاطىء ولا تزال دائرة مع الشمس حتى تصل الى الشاطىء الآخر . وقد رأى

الشيخ حامد النيل يجرى فى ذلك البحر كالخيط الأبيض فى الثوب الاسود ووجده يخرج من قبة من ياقوتة حمراء وراء جبل قاف وأن ماءه هناك أشدّ بياضاً من الثلج وأحلى من العسل وهذه القبة يخرج منها أيضاً ثلاثة أنهر وهي سيحون وجيحون والفرات . فهل وصل القوم الى معرفة مثل هذه الحقائق فى بدائع المخلوقات الى اليوم وهل عندهم من أثرٍ لذلك فى كتبهم المحدَثة وعلومهم المبتدعة

(الشيخ الرابع) ـ تالله إنّا لفى زمنٍ أصبح القابضُ فيه على دينه كالقابض على الجمر فى جانب هذه البدع الافرنجية «ومن يُضلِلِ اللهُ فما لهُ من هاد»

(الشيخ الاول) ـ اذكروا لى بالله عليكم ماذا حصّل طلابُ هذه العلوم الجديدة منها وماذا أفادوه وهل سمعتم يوماً أن أحدهم نفع الناس فوضع لهم متناً أو شرحاً على متن أو حاشيةً على شرح أو تقريراً على حاشية أو اختصر مطوّلاً أو طوّل مختصراً

(الشيخ الثانى) ـ ما أعجزَهم عن مثل ذلك وأقصرَهم وجلُّ ما فى طاقتهم أنهم يكتبون المقالات فى تعييرنا باضاعة العمر فى هذه الاعمال النافعة ويسعون جهدهم فى إبطال ما ندرسه منها . وهل سمعتم لعمر أبيكم بدينٍ قام أو يقينٍ رسخ أو شرعٍ نفذ الا بهذه الشروح

والحواشى ولكنهم لما قصرت أفهامهم وضاقت قرائحهم عن استيعابها وحفظها حسدونا عليها فأرادوا أن يحطوا من هذه المزية الكبرى حتى لا نمتاز عليهم بفضل ولله در القائل :

حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيهُ   فالكلُ أعداءٌ له وخصومُ

(الشيخ الثالث) ــ صدقتَ صدقتَ وما أحكم قول الآخر :

وكم من عائب قولاً صحيحاً   وآفتُهُ من الفهم السقيمِ

(الشيخ السادس) ــ اطووا عنا هذا الحديث ولا تشغلوا أوقاتكم بالكلام فى أولئك الثرثارين المتفيقهين فلهم كتبهُم ومدارسُهم ولنا علومُنا ودروسُنا والله يحكم بيننا وبينهم يوم القيامة

(الشيخ الخامس) ــ كان يجوز لنا السكوت عن منكرهم لو لم يتعرضوا لنا وَيُعرّضوا بنا فى مايسمونه بالجرائد فيملأوها بانتقادنا والقدحِ فينا ويتطفلوا على موائد اللغة الشريفة ويفخروا بأنهم برعوا فى فصاحة الوعظ والارشاد ونبغوا فى جميع العلوم وسبقونا اليها . وانما الجرائد أيضا بدعة من البدع وفتنةٌ من الفتن ولو شئنا لكتبنا وأملَينا

(الشيخ الرابع) ــ ومع ذلك ففى كثيرٍ ممن طلب علينا العلم وسوّلتْ له نفسُهُ الكتابة فى الجرائد مَنْ قد فاتهم فى طريقتهم

وبذ هم في ميدان فصاحتهم وهذا الشيخ فلان ذلك النابغة الازهرى قدّم اليّ بالأمس مقالة مطبوعة في الجريدة من أبلغ ما كتب الكاتبون وأفصح ما نثر الناثرون وليس لأحد من أهل التحرير أن يتعلق بغبارها أو يجري في أثرها . والجريدةُ في محفظتي فان أردتم أن أتلوها عليكم فعلتُ لتعلموا ان ليس لأولئك المغترّين من فضلٍ علينا ولا مزيةٍ دوننا

(الجميع) أسمِعنا أسمعنا

(الشيخ الرابع) ـ يقرأ :

«عوامل الفتح الالهيّ طراءة التأثير بحكم باعث اعتدال راع في رعيته ومرعيّ مع راعيه ولما كانت القوانين الطبيعية تدعو الى حفظ مزاج الجامعة من طوارىء الكوارث الدهرية التي اذا دعاها داعي التفرق والانقسام تلبيه حيث هي النتيجة من مقدمات الاعتساف الذي هو مهد التخالف وبساط عدم التآلف وكان الانسان بحكم نشأته ميالا الى أقرب العوامل تأثيراً فقد وجب أن كل أمة لابدّ لها من أمرين

« فالامة هي منزل الكمال . ومحتد الجمال . ومربع الامارة . ومطمح الاشارة . ومقصد المبارة . ومورد المحافظة . ومسند

— ٢٢٣ —

المحاضرة . وسجل المناظرة . وكمال الناقص ومرتفب الشاخص . وهي الرباط الأقوم . والحفاظ الانظم . فيها كل خير . ولها كل نفع وعليها كل ضير . ذات الحق وحليفة الصدق

« واني ليدهشني وقما ويذهلني صدعاً أصلٌ جامع وأثر نافع ما نطقت به ألسن الحكمة من سوالف العقلاء المفكرين وذوي الدراية المتوغلين وهو : « ان مبادئ تلاشي الأمم تخاذل عقلائها » أجل أجل إن هذا الامر أدعى الى لمح السوانح الفكرية والمسابقة في مضمارها حتى يتبين طريق التلافي لاضرار التلاشي وذلك أن تخاذل العقلاء يفضي الى انقسام الوجهة وبانقسام وجهتهم تنقسم امة البساطة فيسود الاينار وتحف مراكز العمران بالاخطار ويتنفس فيها مصدور الاكدار . بزفرات هي مبدأ كل دمار . وتتولد الضغائن بين الحميم والخليل . والوكيل والاصيل . فيمسى الحال . بخيبة المآل . إن لم تتوفر شرائط الاعتدال . ثم والعقلاء في كل أمة هم اركان مجدها وأعمدة قوامها وسراج سبجها ومفتاح أقفالها ومعيار أقدارها ومصفاة أدرانها ومشكاة أفراحها فالاتحاد بينهم اقرب منه فيما بين غيرهم على بصيرة من صيرورة التساهل فيه الى حد التخاذل الذى هو أس المبادئ العقيمة . والمواجيد السقيمة . والعوامل الكليمة .

والضرورات الأليمة والبسطاء تباعٌ فيما يسنونه لهم من قوانين التزلف والاذلال والخرف إن كانوا متخاذلين وقوانين الحكمة والمدنية إن كانوا متماقدين متحدين وللناس قلوب يفملون بها سوانح الفكر . في سُبُحات الذكر وشطط النظر . ونوال الوطر . ولهم آذان يسمعون بها منادى الحق في نادى الخلق . بنشر الرق . الذى هو لوح الإعتبار . ونظرة النظار . وصفوة الأخبار . ومرتغب السباق . ومصطبر الأشواق . وبرنامج الماجريات . وممثل الاحقاب للاعقاب وحافظ ما مضى لما هو آت

« بنى وطنى من الاسف والاستغراب ان الاجانب اصبحت وامست تدعي انها متأسية بهيع السلف من مراعاة الشريعة فى جميع الاطوار وان بيننا وبين التأسي بها بوناً بعيداً وامداً مديداً. نعم هذا الادعاء وان كان ليس بواقعيّ الا انه اجدى ثمرة وامراً يجب علينا ان نتنحى عنه وان كان ليس مقصوداً للأجنبي وحقاً له ان يدعى لاننا معاشر الوطنيين لو لم نتصف بهذا الوصف حقيقة لما تفرقت كلمتنا وضعفت قوانا وساءت حالتنا وأصبحنا فى حالة يرثيها الراثون فلا حول ولا قوة الا بالله . اين المتمسكون بالشريعة اين الغائرون أين الوطنيون المحبون لبلادهم الذين تربوا من خيرها وجعلوها

مرتعاً وَمحطاً لرجال الاجنبيين . اى فرق بيننا والحالة هذه و بين العجم اذا لم نتأثر من هذه الاحوال والدواعي التي تصادمنا كل حين وأى داع يدعونا للانتقاد على الاجنبيين فى أعمالهم التى يحدثونها لغرض سياسيّ من الاغراض

« كلاّ . ثم كلاّ إننا مذ تناءينا عن الجرى على النمط الشرعىّ ألمت بنا الشوائب اللأواء من كل صوب وفج وصرنا كمن بسط كفيه الى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه أو كرجل أعمي ألقى به فى الفلوات فأمّته الأسود فهذه حالتنا المأثورة التى بها تقاعدنا وتقدم الاجنبي

«إننى بهذا الصدد أقول إن الاتحاد هو حفظ الامة من أيدى الغير عند ما يريد المساس بها والدخول فى أحوالها الشخصية التى لا تعلق له بها بأى حال من الاحوال والبكم البيان ـ المسألتان اللتان مَضَتَا ورُفِتَ بسببهما أستاذنا المفضال حين ما قام يساعد صاحب السماحة لخدمة الوطن الحقة فاتحدا ولو لا ذلك لحل ما حل بأهل الاندلس وزاد الطنبور نغمة فسبحان مدبر الاحوال » انتهى والله أعلم

(الشيخ الاول) ـ ما شاء الله لا قوة الا بالله لقد أحسن

وأجاد . وأدمَى عيون الحساد

(الشيخ الثاني) ـ صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم:

« ان من البيان لسحرا »

(الشيخ الثالث) ـ نعم ان هذا لهو السحر الحلال والعذب الزلال

(الشيخ السابع) ـ تبارك الله ما أبلغ وأفصح . وأبين وأوضح

(الشيخ الخامس) ـ بارك الله فيه . فلقد نثر الدرّ مِنْ فيه

(الشيخ الرابع) ـ ألم أقل لكم إننا لو أردنا لكتبنا ولو عمدنا إلى الكشف عما تكنه الصدور من أنوار العلوم لأخرسنا كل ناطق وأزرينا بكل كاتب وناثر ولكن ليس من الحكمة أن نبذل الجوهر لمن لا يعرف قيمته ولا الوعظ لمن لا يراعي حرمته

قال عيسى بن هشام ـ وما وصلنا من المجلس الى هذا الحد . حتى قام الباشا يزمجر كالأسد الوَرْد.[1] وجذبني بيده للقيام . من غير إذن او سلام فخرجت معه وهو يُوالي الحسرات . ويتابع الزَفرات . وينشد معي فى اهل هذا المجلس الأول . قولَ الأول :

مافيهمُ بَرٌّ ولا ناسِكٌ الاَّ الى نفعٍ له يَجْذِبُ
أفضلُ من أفضلِهم صخرةٌ لا تَظلِمُ الناسَ ولا تكذِبُ

(١) الورد من صفات الاسد . الجرىء

فصل «الأمراء وابناء الأمراء» المحذوف من الطبعة الثالثة. وموقعه بعد فصل «ارباب الوظائف»

﴿الامراء وأبناء الامراء﴾

قال عيسي بن هشام ـ وأحببتُ أن أختم هذي المجالس والمجامع . بزيارة المجلس الرابع .مجلس الطبقة العلياء . من الأمراء وأبناء الامراء . أهلِ السدّة السنية. والعتبة الملكلية . وأولى الفخر والسناء . وبنى المجد والعلاء . وأصحابِ المن والشرف . وأربابِ الرّفهِ والترف وذوِى الفروسية والكرم . ومصدر الفواضل والنعم . سادة المحافل ،وقادةِ الجحافل . ومطمح الحاشية. ومَطْمع الغاشية. ومَهْيَع القُصّاد . ومُنْتَجَع الرُوّاد . ومرجعِ السفراء . ومطلبِ الشعراء . ومحطّ الرحال . لذوى الآمال. مَنْ يتألق بهم بيت المُلك والسلطان . وتفخر بوجودهم البلدان والاوطان ويخفق على رؤوسهم

اللواء والعَلَم. ويُنتضى فى خدمتهم السيفُ والقلم وتعنو لقدرتهم النفوس. وتُنكّس لعزتهم الرؤوس. وتُغَضّ من مهابتهم الأبصار وتضمحل دون رتبتهم الرتبُ والأقدار. ويرتفعون عن الناس ارتفاع الكواكب فى الأبراج ويمتازون عن سائر الخلق بِسمة العرش والتاج معدن المكارم والمآثر. وبدور القصور والمنابر. فأممنا قصورهم قصراً قصرا. وأحطنا بها عدًّا وحصرا. فلم نجد فيها من سكانها. غير خصيانها وغلمانها. ووجدنا أصحابها لا يرضونها مسكنًا ومقاما. ولا يأتونها الّا لماما [1] وعلمنا أن «الكلوب» يعنى النادى. هو مأوى الرائح منهم والغادى. فهناك موضع جلوسهم واجتماعهم. ومحل أنسهم واستمتاعهم. فقصدناه مع أحد أصحابنا من أعضائه وجلته. ليتسنى لنا الدخول فى صحبته. فانتهينا من السلم الى قاعة فسيحة الجوانب. مزيّنةٍ بمصابيحَ كالكواكب. تدخل منها الى عدة غُرَف. مزخرفةٍ بأبهَى التحف والطُّرَف فرأيناها مزدحمة بأجناس من الناس. يروقون النظر بحسن الزىّ واللباس. ويبهرون العيون بحُلَى الياقوت والماس. وهم كلهم فى لغط وضوضاء كأنهم فى سوق بيع وشراء. فأخذ صاحبُنا يرشدنا الى أجزاء المكان.

(١) لماما أحيانا

ويعرّفنا بفلان وفلان . ويخبرنا عن الغرفة الأولى أنها للمنادمة والمعاقرة. والثانية للمراهنة والمقامرة. والثالثة للمحاضرة والمسامرة. فبدأنا بالدخول في الغرفة الاخيرة. فوجدنا في وسطها مَنضَدَةً كبيرة عليها كتبٌ منشّرة. وجرائد مصوّرة. تعبث بها أيدي جماعة من الامراءِ . دون انتباه أو اعتناء . وأعينُهم شاخصة نحو المِرآة . للتمتع بالمنظَر والمَرْآة . وألسنَتُهم منطلقة بالأعجمية . دون اللغة العربية. فأخذْنا مجلسنا منهم ناحية . وأعرناهم أذناً واعية . واذا أحدهم يقول لكبيرٍ من كبراء أسْرَته. والغضبُ بادٍ في تقطيب أسِرَّته :

(أحدهم) — أنا لا أبالي بهذا اللوم والتفنيد ولا أقبل منك مشورة ولا نصيحة والله يعلم بما وراء هذه النصيحة مما تكنهُ الضمائر وتخفيه السرائر. فان كنت تريد بي خيراً كما تزعم وتدّعي فاتركني وشأني فأنا أدرَى بوجوه المصلحة لنفسي ولا عليك من ذلك الدين الذى تُعيّرني به فعندى من المتاع والعقار ما يسدده ويوفيه . وكما أني لا أتكلم فى شؤونك فليس لك أن تشاركنيْ فى أمري وتكدّر عليّ عيشي والأوْلى لك أن تصرف جملة عنايتك الى تدبير ثروتك فانك أحوج الى ذلك مني حتى لا يأتي عليها أمناؤك ووكلاؤك نهباً وسلباً وأنت مقيم فى غفلة عنهم . وأقسم لك بقبر والدى أنني

لأفضّل حالى عن حالتك فان تبديد ثروتى وتبذيرها فى سبيل ماتشتهيه نفسى وتلذه عينى خير من أن أعيش محروماً وغيرى يختلس ثروتى ويتمتع بأموالى

(ثانيهم) — وأنا لا ألتفت الى هذا الكلام الفارغ بل أنذرك منذ اليوم أنك اذا لم ترجع عن سوء سيرتك وتبديد أموالك وتسلم الىّ ادارة ثروتك لتسديد ديونك وترتيب امورك طلبتُ فى الحال توقيع الحجر عليك

(الاول) — مثلى لايؤثر فيه هذا الوعيد ولايعمل فيه التهديد ولا يمكنك أن تجد فى أعمالى مايوجب توقيع الحجر غير الدين والدَّيْنُ أمرٌ مستفيض بين الناس لايكاد يخلو منهُ ذو ثروة والحكومة نفسها من أكثر الناس ديناً ولا يوجد فيها مَن يعتبر الدين حجةً مقبولة لتوقيع الحجر ومع ذلك فأنا أقسم لك بكل شىء أحبهُ وأعزهُ انكم ان لم تنتهوا عن السعي وراء الحجر علىّ تنازلت فى الحال عن جميع أموالى الى أحد الاجانب ليستثمرها لى فى حياتي ولا ينالكم منها شىء بعد مماتى

(الثانى) — سنرى مَن يكون الغالب منا والفائز فينا

(ثالثهم) — والله يا اخواني لقد كرهت الثروة وأبغضت الغني

من طمع الاهل وفضول الاقارب وقد آليت على نفسى أن لا أبقى منها درهما واحداً لأحد من بعدى

(رابعهم) — الحمد لله على ضياع الثروة وانقضاء مشاغلها وأنا اليوم أبيع ما بقى من الاطيان لأتمتع بها فى معرض باريس قبل أن يتمتع بها سواى

(خامسهم) — وانا اسأل الله أن يعجل بربح القضية التى رفعتها على والدتى قبل حلول ايام المعرض لأكون معك

(الرابع) — وما يدريك انها تبقى معلقة فى المحاكم زمنا طويلا ينتهى فيه معرض بعد معرض

(الخامس) — أنا لا بد لى من زيارة المعرض على كل حال فان لم تنته القضية ففى يدى رسائل وأوراق صادرة عن أختى وعثرت عليها بكيفية غريبة وقد قدرت لها قيمة تكفى لسفرى وأخبرتها انها اذا لم تسرع بالنقد والدفع طبعت تلك الرسائل ونشرتها على الناس. ولا شك ان تعلقها بزوجها وطمعها فى امواله يدفعها لتدارك الفضيحة بشراء تلك الاوراق فى الحال

(سادسهم) — انى لأغبطك على هذه اللقطة النفيسة واسأل الله ان يوفقني الى مثلها مع عمتى

(سابعهم) ـ دَعُوا هذه الوسائل الضعيفة وتعالوا نجتهد فى السعي لزيادة المرتبات التى نستحقها فى قائمة الأسرة الخديوية

(السادس) ـ ماذا يجدى السعي فى زيادة هذه المرتبات وهي لا تزيد لواحدٍ إلا بموت آخر والاموات منا قليل ولئن سهّل الله فغاية ما يزيد المرتب خمسمائة أو ألف جنيه فى السنة تكون من نصيب خياط أو تاجر مركبات . ولكن علينا بالسعي ان امكن السعي فى اكتساب ثروةٍ تقوم لكل واحدٍ منا بما يليق برفعة مقامه وعلو درجته بين الناس

(الثانى) ـ لا تشغلوا أفكاركم بهذه الاوهام والاحلام فقد نضبت الموارد وجفت الضروع ومضت تلك الاوقات التى كانت تتجمع فيها الاموال العظيمة وتتكون الثروة الجسيمة وفاز بها الآباء والاجداد ثم خلفوها لنا فلم نعرف قدرها ولم نحسن تدبيرها

(الاول) ـ لا تذكّرنا ناشدتك الرحم بسيرة الآباء والاجداد ولا تقل انهم فازوا بجمع الأموال وحيازة الغنى فلقد قنعوا بالقليل ورضوا بالتافه وظنوا انهم جمعوا الكثير ونالوا العظيم فما اصغر

— ٢٦٥ —

همتهم وأكبر غفلتهم ولو كنا مكانهم فى تلك الأزمان لأريناهم كيف تجمع الاموال وتكتنز الكنوز . وماذا تقول فى عقول قوم كانت رقاب المصريين وأموالهم بين ايديهم طوع لشارة من اشاراتهم ولفتة من لفتاتهم ثم يكتفون منها بالخسيس الضعيف ويتركون لهم هذه الملايين من الافدنة يتمتعون بها اليوم دوننا . ومن كان يتصور من آبائنا وأجدادنا ان عمد الفلاحين الذين كانوا في أيامهم كالانعام لا يعرفون ماهي الحياة وماهي الدنيا قد أصبحوا يتمتعون دوننا بالاموال ويزاحموننا فى المجالس . أليس ذلك من تفريط السلف وبؤس الخلف

(ثامنهم) - إياكَ ان يجرى لسانك بسوء في ذكر المصريين والفلاحين واحذرْ أن تعوّده نفسكَ فانه غير لائقٍ بنا على مايظهر لى الآن

(الاول) ـ ولِمَ ذلك حرسك اللهُ ومتى سمعنا بهذا . وماذا لقينا من الجميل عند المصريين حتي نذكرهم بغير القدح والذم وماذا رأينا من حسناتهم حتى يقضى علينا بالاغضاء عن سيئاتهم ولكن لعلك تريد لأختك انت ايضاً مصرياً او فلاحاً للتشرف بمصاهرته

(الثامن) - لا وانما سمعت غير مرة من احد المشتغلين منا بالسياسة ان مصلحتنا تقضى علينا الآن بالالتجاء الى التودد والانعطاف نحو المصريين ليتعلقوا بأذيالنا وتنطلق السنتهم بشكرنا وحمدنا فاذا تسامع الاجانب بذلك اضطروا الى احترام مقامنا وإجلال قدرنا ليقودوا المصريين بقيادنا وانتم تعلمون ما وراء انتفاع الاجانب بنا من انتفاعنا بجاههم فى هذه الايام التى لا تنبع موارد الحكومة إلا من بين اصابعهم

(الرابع) - انا لا يتسع عقلى لمثل هذه السياسة العقيمة ولا ينشرح صدرى لاظهار التودد والتعطف لهؤلاء المصريين ولو كان للاحتيال والخداع وما اخالف طبعى ولا اكلف نفسى فى هذا الباب غير ما الفت والأصوب ان نقصر التودد والتعطف على الاجانب انفسهم فهم أحق بالمحبة والولاء وأولى بالمدح والثناء. ولا لزوم لان نتوسط لهم بالمصريين فنذل للأذلاء ونخضع لأهل الخضوع. ولو لا المنافسة بين آبائنا واجتهادهم فى سلب بعضهم بعضاً لما كنا وصلنا الى هذه الحال ولا احتجنا الى طلب المال

(الخامس) - انا لا احب ان يتشعب بنا الكلام الى ذكر ما كان بين الآباء من المنافسات خشية تحريك ما فى القلوب من

الضغائن والاحقاد وليس منا مَنْ يكاد يملك نفسه عند ذكر أفعالهم خصوصا مافعله والدك بوالدى وماانتزعه من أموالنا بالظلم والعدوان ولا يغيب عنكم ماعسى أن يجره اتساع الحديث فى هذا الباب من المكروه

(أحد الاجانب) داخلاً يقول للاول ـ لقد جئت لمولاى الامير بأنفس اختراع فى نهاية القرن ودونك الرسم فانظره وتأمله بامعان فانك لاتجد مثله فى الابداع والاتقان وهذا رسمها على الورق فما بالك بهيئتها وهي تجرى فى الطرق وقد شهد كل من رآها بأنه لم يشاهد مركبة كهربائية على مثل هذا الطرز الى اليوم وحسبك أن المعمل لم يصنع من جنسها الا اثنتين أخذ البرنس «هوهلوهنستين» من أمراء ألمانيا واحدة وهذه هى الثانية جئت لك برسمها يامولاى لتأمر بأمرك . وقد سعي دولة أخيك ورائى سعياً طويلاً ليلحظ هذا الرسم بعينيه ويعلم باسم المعمل فلم أمكنه من ذلك وضننت عليه به لعلمى أنه يريد أن يسبقك الى اقتنائها ويفخر عليك بها وأنا أفضلك عليه تفضيلاً عظيماً

(الاول) ـ انى أعلم حسن عنايتك بى وأشكرك عليها انما أرجوك التعجيل باحضار هذه المركبة فقد أعجبنى رسمها جداً واخبرنى فى

أى ميعاد يكون حضورها

(الاجنبى) ـ مسافة الطريق يادولة الامير

(الاول) ـ الأحسنُ أن تقصر المسافة بارسال تلغراف مكان الخطاب فى طلبها من المعمل

(الاجنبى) ـ سمعاً وطاعـة . وهذا بيان الثمن ألتمس منـك كليف الخاطر والتوقيع عليه

(الاول) ـ ها هو التوقيع . وقل لى عن مقدار الثمن بالتحقيق

(الاجنبى) ـ مقدار الثمن شىء ضعيف بالنسبة الى هذه المركبة الثمينة وهو على التحقيق تسعة آلاف وخمسمائة وستة وثلاثون فرنكا

(الاول) ـ لا بأس وانما لى عندك رجاء وهو أن تزيد فى مقدار الثمن اذا سألك أخى عنه وقل له اننى اشتريتها بخمسة عشر ألف فرنك

(الاجنبى) ـ على العين والرأس ولقد كنت منصرفا على هذه النية من غير أن تكاشفنى بذلك ولكننى سأقول له انك اشتريتها بأربعة عشر الف وسبعمائة واثنين وأربعين فرنكا على التحقيق

(الاول) ملتفتا لقرنائه ـ أنا على يقين من أن أخى يُجنّ جنونه حين يبلغهُ هذا الخبر فلا يهدأ له بال حتى يقترض مبلغا جديداً من المال ليشترى منه مثل هذه المركبة . وذلك دَيْدنُه كما تعلمون من

قديم كلما رآنى استحدثت شيئا من مقتنيات الزينة جرَى على أثرى فيه وتشبَّهَ بي وكلّف نفسَهُ ماليس فى قدرته ليلحق بى فى ميدان المنافسة والمباهاة حتى وصلت به الحال الى الخروج عن الثروة والدخول فى الدعاوى وما أظن ان يبقى عنده أثر من جميع ملكه وعقاره بعد شهر أو شهرين

(الثالث) ـ وماذا يصنع المسكين بعد ذلك

(الرابع) ـ ما بقى له الا ان يعيش من مال المرتب وحده

(الثالث) ـ ألم أقل لكم أن ليس لنا فى آخر أمرنا الا هذا المرتب فهو وحده المال المصون لنا وهو الكفيل بسد حاجتنا وقوام معيشتنا ولا رأى عندى أصوب من السعى لطلب الزيادة فيه فهلموا انعقد بيننا اتفاقا على المطالبة بحقوقنا فى هذا الباب

(الخامس) ـ أما سمعت إن الاعتماد على المرتب وحده من ضعف الحيلة ووهن الرأى

(الثالث) ـ ومالك لا ترشدنا الى طريق آخر بقوة حيلتك وحسن رأيك يقوم بأود معيشتنا فى الحال ولا نعدم نفعه فى الاستقبال

(الاول) ـ أنا أراه فى المضاربات

(الربع) — وأنا أراه فى تأجير أسمائنا للشركات

(الخامس) — وأنا أراه فى خدمة السفارات

(السابع) — وأنا أراه فى التزوج باليهوديات

(السادس) — أو المصريات

(الثامن) — لا بل أراه فى ان نقوم الساعة الى غرفة المقامرة

(الجميع) — أحسنتَ أحسنت بعد أن نتزوّد من غرفة المعاقرة

قال عيسى بن هشام — فقاموا وقمنا على آثارهم نشاهد ما يجرى من بقية أفعالهم فدخلوا الى غرفة المدام فتعاطوا من أقداح الراح ماشاؤوا ولم يتعدّ حديث المنادمة بينهم حد المناضلة أو المراهنة والمسابقة هذا يراهن صاحبه أن يشرب من الخمر زجاجة بأكملها وذاك يفاخر بقوة أعضائه فيدّعى انه يرفع المائدة بيد واحدة والآخر يزعم أنه يضغط على قطعة الريال فتلين بين أصابعه والثالث يقسم انه ركب الناقة يوماً فوثب من فوق ظهرها فنزل عنها الى الارض واقفاً على رجل واحدة والرابع يحلف أنه يكلم حِصانَهُ فيفهم عنه كلامه والخامس يكرر القول بأن خليلتهُ أعلنت له بأنها لم تر فى باريس راقصاً يحسن الرقص مثله . الى غير ذلك من هذا القبيل

- ٢٧١ -

ولما انتهي أربهم من غرفه الشراب انصرفوا منها الى عرفة القمار فاستداروا بمائدة اللعب وأغرقوا فيه ثم لم تمض ساعة من الزمن الاّ وقد جرى لهم في هذا المجلس ما يجرى من فراغ الجيوب واقتراض القروض ورهن الحليّ وطلب الاسعاف من اللاعبين أولاً ومن الخدم ثانياً ثم لم يلبثوا أن تولد بينهم من الشقاق والنزاعَ ما خشينا معه سوء العاقبة وقبح الخاتمة فأسرعت بالخروج أطلب النجاء. والباشا فى أثرى يضحك من هؤلاء النبلاء. فقلت له واين تسكاب الدمع وتنفسُ الصعَداء. قال جلّ الخطب عن الحزن والبكاء. ووجب الأخذ بطريقة «ديموقريط» من بين الحكماء. ورؤيةُ الدنيا بعين ذلك القائل من الشعراء:

هذى الحياةُ روايةٌ لمشّخص   فالليلُ ستره والنهارُ الملعبُ

﴿ العرس ﴾

قال عيسى بن هشام - ولما فرغنا من زيارة تلك المحافل المشهودة. والمجالس المعدودة. قلت للباشا قد آن ان نعود الى ما كنا فيه من الانفراد والاعتزال. ونبتعد عن مثل هذا الاختلاط والابتذال. فأجابني وهو يظهر التوقف. ويبدي التأفف: ما بالك تقطع على

نصوص من فصول تشمل كلمات أو جملاً أو فقرات محذوفة.

درهماً ومن ههنا درهماً آناً بعد آنٍ خفّ الوقع على الاهالى ولم يدركوا الألم وحصلتَ منهم على مثل المقدار الذي تأخذه جملة واحدة فى وقت واحد مع شدة الألم كما رأيت الفرق بين انتزاع الشعرات متفرقات وبين انتزاعها مجتمعات والكميةُ واحدة والألم بينهما مختلف فإياك ان تعامل الناس بعد اليوم بما يلجئهم الى الشكوى ويجرئهم على الاستغاثة .

[وأعرف له واحدة أخرى فى حسن الإجمال والإدماج وذلك انه صدر امره الى المرحوم حسن باشا الأنجير كُويلى بتعيينهِ حاكما على السودان فامتنع الرجل وأظهر عجزه لجهله باللغة العربية وقال : كيف عكنني ان أتولى أموز قوم لا أعرف حرفاً واحداً من لغتهم . فدعاه محمد على وقال لهُ :ليست معرفة اللغة مما تقتضيه ولاية الاحكام ولا هي أداة لازمة للحكم يختل بفقدها وما عليك فى منصبك هذا الا ان تكتفى بمعرفة كلمتين اثنتين من اللغة العربية يجرى بهما لسانك وهما «فلوس» « كرباج »

ولو تأمل المرحوم حسن باشا هذا فى ان محمد على حكم الامة المصريه الدهر الطويل وفتح البلاد العربية ولم يكن ينطق بُكلمة عربية فى حياته . فما منعه ذلك من تسديد الحكم وتشييد

-١٠٨-

الملك - لم يعتذر عن قبول المنصب بمثل هذا الاعتذار

ومن النوادر التي يستشهد بها في هذا الباب ان محمد على أمر بان يكون اهل العاصمة رديفا عسكريا ثم عين عليهم ضباطا منهم بالرتب العسكرية فدخل عليه وفد من أولئك الضباط وكان الذى يترجم بينه وبينهم المرحوم صبحى باشا فقال لهم محمد على كلاما يقتضى الاجابة بالشكر عليه فقال له متكلمهم: « نأشك يا افنـدينا » - وهى كلمة عامية منتشرة فى ذلك الزمن بين العامة يقولونها عند الاستحسان والاعجاب - فظهر الغضب على وجه محمد على لانه فهمها على اللفظ التركي: « لَهْ أَشَكْ » فأسرع صبحى باشا تفسيرها له فاستلقى الامير على ظهره من شدة الضحك فأية فائدة حينئذ من معرفة اللغة العربية للحكام اذا كان اهلها لايجدون فى مخاطبة اميرهم غير هـذه الالفاظ الساقطة السافلة والذين تولوا زمام المصريين من الامراء والوزراء ولم يكونوا يعرفون لغتهم عدد ليس بالقليل[

(الشيخ العالم) منشداً - :

فلا تُكثروا ذكر الزمان الذى مَضى فذلك عصر قد تقضى وذا عصر

ورحم الله الماضى وأعاذنا من الحاضر وأجارنا من المستقبل وانى

لأراكم أيها الامراء مهما أسهبتم فى محاسن المغفور له وأفضاله . وأطنبتم فى حميد أخلاقه وخصاله . فلستم يبالغى حق الشكر ولا موفين بجميل الذكر . ويكفيهِ من الحسنات التى يغنى ذكرها عن الاجمال والتفصيل . وتحكم لهُ بالسبق فى باب التميز والتفضيل . انهُ كان يقرّب العلماء ويعظمهم . ويدنيهم منهُ ويكرمهم . ثم يَقضى حاجاتهم . ويتبرك بدعواتهم . ولقد رأيت لهُ رؤيا صالحة تحكم له فى أخراه بأن له جانباً مع الله . وأنهُ نال جزاء الاحسان . بسكنى فراديس الجنان

قال عيسى بنَ هشام ـ وأقبل فى أثناء هذا الحديث رجل من اهل مكة المعروفين بالمطوّفين أو المزوّرين فتقدم الى رب الدار فقبّل يدهُ والى الشيخ العالم فلثم ذيله ثم وضع عن يده صرة فأخرج منها قطعة من الحرير الأخضر وجزأً من التمر ومشطاً ومكحلة وسبحة وشيئا من الحناء ثم قرأ الفاتحة وخاطب الامير بقوله :

(المكّيّ) ـ قدجئتك ايها الامير بالقطعة التى امرتنى باحضارها من الكسوة الشريفة وأتيتك بجزء من تمر النخلة المباركة التى غرستها الزهراء البتول بيدها الكريمة

(الامير للخدم) ـ علىّ بالمعلم مسيحه الباشكاتب ومعه الكيس

— ١١٠ —

لنعطى هذا المسافر جائزته

(وحضر المعلم مسيحه ودنا من الامير فلما بصر بتلك الهدية المباركة بين يديه انكبّ على وجههِ يقبّلها واحدة بعد واحدة ويقول للامير وهو يتبرك بها ويتيمن) :

(المعلم مسيحه) ـ تالله ما أنقذ ابنى من عماه الا هذا الكحل المبارك ولا شفى والدته من داء الرعدة الا هذه الحناء الطاهرة

(الشيخ العالم) ـ بعد أن ذاق التمر واستطابه ـ إيه إيه صدقت أيها الرجل ومن كان صائما فأفطر على تمر المدينة كتبت له الجنة

قال عيسى بن هشام ـ فرأيت الباشا يتأفف بجانبى ويزمجر ويتململ ويتضجر ويهمّ بأن يتكلم . فالتفت صاحب الدار عند ذلك الى البيطار يسأله عن شأن هذا المتأفف المتضجر . فتقدمت له بشرح القصة على الحاضرين وذكرت خروج الباشا من القبر ورجوعه الى الدنيا فنهم من صدّق ومنهم من كذّب فتنحنح الشيخ العالم وأشار فيهم باشارة الاستماع ثم اندفع يقول :

(الشيخ العالم) ـ اعلموا انه ليس للمعجزات حد ولا للخوارق حصر ولا تنكروا على الرجل حياته بعد موته . فليس من حسن اليقين . أن تنكر بعث الدفين . والرجوعُ الى الدنيا بعد الفناء .

العقلاء من السعي وراءها وشغلِ النفس بها . هذا كلّهُ اذا كان المنصب عظيم الجاه نافذ الأمر وكان الوصول اليـه من طريق الفضيلة والشرف والحصولُ عليه من باب الجدارة والاستحقاق. فأمّا والطريقُ الى المناصب كما نراه اليوم قاصرٌ على التوسل والتوسط وإهراق ماء الحياء والمنصبُ على ما تعلم [وضيع الكلمة ساقط القدر خسيس المنزلة] لا أمر فيه ولا نهى ولا حل ولا عقد فالفرارُ منهُ أجدرُ بطالب الجاه وأحرَى . والتباعدُ عنه أشرف بذى الفضل وأسنَى . والنزولُ عنه نِعم المنصب العالى . لطُلّاب المعالى

والقسم الثالث الرغبةُ فى المنصب لشغل النفس دون سواه دفعاً للسأم والملل وتضييعاً لأوقات الحياة وساعات العمر فى الاشتغال بحاجات الناس والتلهى بها عن تهذيب النفس . ولا يدخل فى هذا القسم الا مَنْ كان فارغ الفؤاد خاوىَ الصدر خالياً من كل أدب وفضل مشغولَ الضمير بالوساوس والهواجس فأكرهُ شيء لديه نفسهُ وأثقلُ حمل عليه حياتهُ ولا بدّ له من مشاغل متجددة ومسائل متعددة تشغلهُ عن الخلوة بنفسه التى صارت عنده اذا هو خلاَ بها لحظةً كأنها خليَّة من خلايَا الزنابير أو وكرٌ من وكور الأفاعى وهيهات أن يبلغ المسكين غرضه يوما لأن مَنْ ضاقت عليه نفسهُ

(الصديق) - لا واعظ ولا ناصح ولا سلطان ولا وازع وقل بيننا من يشتغل للناس فى نفع الناس أما الحكومة فأسمع بها وأبصر تنتشر كل هذه الموبقات بعلمها وتصنع على عينها وهى ناظرة اليها نظر الرضى متقبلة لها أحسن القبول وهي التى تدير نظامها وتوسع حدودها وتضع لها اللوائح والمنشورات وان اضمحل بها حال الرعية وساء منها المصير . وماذا يقال فى حكومة تعلم ان ثروتها فى ثروة رعيتها وسلامتها فى سلامتها ثم ترضى بانتشار هذه المنكرات المقوّضة للثروة المتلفة للارواح والابدان ولا تأبى لعزها وشرفها ان تكون سُرةُ عاصمتها محلة للبغايا وسوقا للخمور وميدانا للمقامرة. والعجب فى أمر هـذه الحكومة أنها لا تحتذى فى هذا الصدد على مثال حكومة اسلامية ولا على مثال حكومة مسيحية فجميع عواصم الاسلام فى العالم خالية من اماكن معينة للبغايا المسلمات تشهد بها الحكومة والحكومة الانكليزية من الحكومات المسيحية لا تعترف فى بلادها ببيت للفاحشة ومَن أباح بيوت الفاحشة من بقية الممالك المسيحية فقد أباحها بقيود وحدود تخفف من أذاها وتهوّن من غوائلها وأقلّ ما فى الامر أنهم جعلوها فى أطراف البلدة بمعزل عن مساكن الحرائر ولكن الحكومة المصرية تخالف فى ذلك

مناهج الحكومات جميعها]

قال عيسى بن هشام — وانتهت الراقصة من رقصها فدخلت حجرة لتغيير لباسها وإصلاح ما فسد من حالها ثم نزلت منها وقد جدّدت ألوانها وأدهانها وسارت تتكسر فى مشيتها بين الجموع وهم يرمقونها رمق الشهوة ويتطلعون اليها تطلع البهيمة فتزحزحت لها المجالس وحُلّت لها الحُبى وأعدّ لها كل فريق كرسيا بجانبه وتناثرت عليها الاشارات بالتفضل بالجلوس فلم تعبأ بشىء من ذلك ولم تلتفت اليه واستمرت فى تكسرها وتهاديها حتى وصلت الى مقام صاحب الحان فوقفت معه ملاعبة مداعبة وممازحة مضاحكة . وجاء خادمها فى عقبها فاستوقفه اليه ذلك الحاكم من حكام الارياف فوقف بجانبه يهزل معه ويمزح ثم شاهدنا الحاكم يخرج من جيبه بعض الدراهم فوضعها فى يده فانصرف الخادم الى الراقصة فكلمها واشار بيده الى الحاكم يستعطفها له ويستدعيها الى الجلوس معه فأبانت عن أمارات الاباء والرفض فى اول الامر ثم انتهت بها الحاجة الخادم الى الرضاء والقبول فقصدتْ مجلس الحاكم وقصد الخادمُ غلامَ الحان فما جلست حتى كان الغلام بجانبها يحمل فى يديه اربع زجاجات من الشمبانيا فبزلها كلها بمبزل له نفارت وفاضت وانتشرت كلها

(١) بزل الخمر ثقبها ، والمبزل المثقب

الصفحة الاخيرة من الطبعة الثانية. والتى اضيفت إلى الطبعة الرابعة وما تلاها من طبعات.

بمستقبلهم وقعدت بهم هماتُهم عن مشقة التكاليف التي كان يتباهي أسلافهم باحتمالها ويتفاخرون بممارستها . وراق لهم أن يأخذوا بهذا الطلاء الحاضر من مدنية الغربيين بلا مشقة ولا تعب ولا جدّ ولا كدّ فعظم مقدار اهل الغرب فى أنظارهم وتوهموا أنهم من طبقة عالية فوقهم فخضعوا وذلوا وقهر الغربيون وغلبوا

(الباشا) — ألا ليت شعرى كيف يمكننى الوصول الى البحث والنظر فى أصول المدنية الغربية ظاهرها وباطنها وأن أقف على خافيها وباديها في أرضها وديارها. ولكن بعدت الشقة وعزّ المطلب

(عيسى بن هشام) — لا تستبعد أيها الامير حصول الغرض ونيل المطلب في يوم من الايام فانه لا يزال يدور فى خاطرى أن أرحل معك رحلة الى البلاد الغربية نجتنى منها ثمرات العلم والبحث فان كان هذا العزم من غرضك أيضاً فأنا أجهز له أمرنا

(الصديق) — وأنا ان شاء الله معكما

قال عيسي بن هشام — ثم قمنا وقد عقدنا النية على تحقيق هذه الامنية. ونسأل الله أن يسلك بنا سبيل الهداية. في المبدأ والنهاية

والى هنا انتهى الحديث وتم الكلام . فان كان فى الاجل مدة باقية . وصلنا هذه الرحلة الاولى برحلة ثانية
والحمد لله أولا وآخراً ومنه المعونة والتوفيق

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام، ط٧، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٤٧، الطبعة الثالثة ١٩٢٣.
- محمد حسين هيكل: زينب، مناظر وأخلاق ريفية، ط٨، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٩.

ثانيًا: المراجع:

أ- المراجع العربية والمترجمة

- إبراهيم فتحي: نحو منهج علمي لدراسة الشعر، مجلة الشعر، القاهرة، العدد ٦٢، إبريل ١٩٩١، ص ٧١ - ٧٥.
- أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٩٢.
- أحمد الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ط ، ١٩٧٨.
- مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٩.
- نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام، دار المعارف، القاهرة ط ٢، ١٩٨٦.
- أريك دانتر: مأزق البرجوازية الوطنية الصناعية في العالم الثالث. تجربة بنك مصر، ترجمة سامي الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٥.

- أمينة رشيد: حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، العدد الرابع المجلد السادس.
- إنجيل بطرس سمعان: دراسات فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة ١٩٨٧ .
- أونسيا نيكوف: أسس علم الجمال الماركسى: ترجمة جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو ١٩٨١ .
- بيير زيما: النقد الاجتماعى نحو علم اجتماع للنص الأدبى، ترجمة عايدة لطفى، مراجعة أمينة رشيد سيد البحراوى دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩١ .
- توفيق الحكيم: «الرواية أصيلة فى التراث العربى» صحيفة الأخبار ، القاهرة عدد ١٩٨٦/٨/٦ .
- تيرى إيجلتون: التاريخ والشكل، ترجمة منى أنيس (بتصرف)، مجلة خطوة غير الدورية، القاهرة، العدد السادس، سبتمبر ١٩٨٤ .
- ثيموتى ميتشل: استعمار مصر، ترجمة بشير السباعى وأحمد حسان، دار يسينا للنشر، القاهرة ١٩٩٠ .
- جورج جورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت ١٩٨١ .
جيروم ستولينتز: النقد الفنى، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة ١٩٨١ .
سلمى الخضراء الجيوسى: الشعر العربى المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثانى ١٩٧٣، ص ٣٢٩ وما بعدها.
- سيد البحراوى: دلالات النهايات فى قصص يحى الطاهر عبد الله، مجلة خطوة غير الدورية، القاهرة عدد ٣. ١٩٨٢ .
- الايقاع فى شعر السياب، رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة، ١٩٨٤ .
- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٨٦ .
- نحو أسطورة واقعية فى الرواية المصرية، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل ١٩٨٦ .
- زهر الليمون أسطورة واقعية، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٨٧.
- الشكل التابع كمعوق لوظيفة الأدب، مجلة أدب ونقد، حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، القاهرة يناير ١٩٨٧ .
- من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية. مجلة أدب ونقد، القاهرة، أغسطس ١٩٨٨ .
- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨ .
- عزلة الفن التشكيلى فى مصر، مجلة القاهرة، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٩٢ .

- البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣ .
- التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث، أدب ونقد، القاهرة، إبريل ١٩٩٤ .
- مستقبل النقد الأدبى فى مصر، أدب ونقد، القاهرة، إبريل ١٩٩٥ .
- شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦ .
- رشدى عطية الشافعى: تطور الحركة الوطنية فى مصر، ط١ ، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٥٧ .
- عبد الرحمن منيف: ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة، مجلة قضايا وشهادات، قبرص، العدد الثانى، صيف ١٩٩٠ .
- عبد اللاه عبد المطلب: المويلحى الصغير حياته وأدبه، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة.
- عبد اللطيف حمزة: أدب المقالة الصحفية فى مصر، الجزء الثالث: إبراهيم المويلحى، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥١ .
- عبد الفتاح كليطو: الغائب: دراسة فى مقامة للحريرى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٧ .
- عصام بهى: حديث عيسى بن هشام: مجتمع متغير وثقافة متغيرة. مجلة فصول ، القاهرة العدد، الرابع المجلد السادس، صيف ١٩٨٦ .
- عصام خفاجى: مساهمة فى البحث عن هويتنا: فى نمط الانتاج الكولونيالى، مجلة الطريق، ديسمبر ١٩٨٨ .
- على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .
- غيروغى غاشيف: الوعى الفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠ .
- فاروق خورشيد: الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ١٩٨٢ .
- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، لافوميك، الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- فتحى غانم: الفن فى حياتنا سلسلة الكتاب الذهبى، روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٦ .
- فهمى جدعان: أسس التقدم عند مفكرى الإسلام، ط٣، دار الشروق، ١٩٨٨ .
- فيصل دراج: العلاقة الروائية فى العلاقات الاجتماعية (الرواية ونمط الانتاج)، مجلة الطريق، بيروت، أغسطس ١٩٨١ .
- الحداثة والوعى التاريخى، قراءة عبد الله النديم ومحمد المويلحى، مجلة قضايا وشهادات، العدد الثانى) صيف ١٩٩٠ .

ـ لويس ألتوسير: قراءة رأس المال، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، دمشق ١٩٧٤ .

ـ ليون تروتسكي: الثورة والأدب، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥ .

ـ مجموعة من العلماء السوفيت: نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، بغداد ١٩٨٠ .

ـ محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الأدباء، بيروت ١٩٧٩ .

ـ محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٨ .

ـ محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٥ .

ـ محمد عبده: الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، عدد ١١، مايو ١٨٨١، وثائق مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان ١ ، ٢ أغسطس ١٩٩١ .

ـ محمود أمين العالم: أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية، مجلة الشعر، القاهرة، العدد ٥٩ . يوليو ١٩٩٠ .

ـ محمود تيمور: فن القصة، القاهرة ١٩٤٥ .

ـ ميخائيل باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، مجلة الآداب الأجنبية، عدد يوليو ـ أغسطس ١٩٨٨ .

ـ الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الانماء العربي، بيروت ١٩٨٢ .

ـ الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٧ .

ـ يحيى حقي: فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

ب ـ المراجع الأجنبية:

- Tony Bennett: **Marxism and Fromalism**, Muthen, London and New York. 1979.
- Claude Prevost: **Literature, politique, idéologie.** Editions Sociales, Paris, 1978
- Ducrot, O., T. Todorov: **Dictionnarie Encyclopédique Des Sciences Du Langage.** Editions du Seuil. Paris 1972.
- Goldman, Lucien: **Towards A Sociology of The Novel,** Toristock Publications London. 1975.
- Hayden white: **The Content of the From,** John Hopkins University Press. Baltimore and London. 1987.
- Hjelmslev, Louis: **Prolégoménes á une †héorie. Du langage.** Traduit du danois pér Lina Canger. Editions Minuit. Paris 1968- 1971.
- Jameson Fredric: **Marxism and Form,** Princeton University Press, princenton. New York. 1971.

- ...., **The Political unconsiousness**, Cornell University Press. U.S.A. 1981.
- Leavis O.: **Fiction and Reading Public**, penguin Books. London. 1979.
- Peter Gran: **Islamic Roots of Capitalism**. Universioty of Texas Press, Austin, London, 1979.
- Pierre Zima, **L'ambivalence Romanesque, Proust, Kafka, Musil**, Lesycomore. Paris, 1980.
- ------, **L'indifférence Romanesque, Sartre, Moravia, Camus**, Le Sycomore, Paris 19882.
- T. Todorove. Mikhail Bakhtine, **le principe dialogique**. Editions Du Seuil, Paris. 1981.
- Tynianov (Ya.) . "**De L'evolution Litéraire**" In "Théorie De La Litterature. Textes Des Formalistes Russes" ed T. Todorov. Seuil. Paris 1964.
- Watt, Ian, **The Rise of the Novel**. Hogarth Press, London. 1987.

الفهرست

- مقدمة: ٥
- الفصل الأول : محتوى الشكل، نحو مجال دقيق لدراسة الأدب.......... ١٣
- الفصل الثانى : نشأة الرواية المصرية فى النقد العربى الحديث.............. ٣٥
- الفصل الثالث: محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام.................. ٥٩
- الفصل الرابع : هل «زينب» هى أول رواية مصرية؟ ١١٥
- ملحق : النصوص المحذوفة من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشام........ ١٥٣
- قائمة المصادر والمراجع :.. ١٩١

[illegible]

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٢٣٦٧

I.S.B.N 977-01-4683-8